

Steg for steg

En studie av musikalsk oppvekst, kunnskap og utvikling i bulgarsk tradisjonsmusikk

Daniel Deltchev



Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap, Det
humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

04.05.2020

Copyright Daniel Deltchev

2020

Steg for steg - *En studie av musikalsk oppvekst og utvikling i bulgarsk tradisjonsmusikk*

Daniel Deltchev

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne masteroppgaven i musikkvitenskap utforsker og tar for seg musikalsk oppvekst innad i den bulgarske kulturen, med fokus på et musikalsk livsløp gjennom de større institusjonene og en akademisk musikkutdanning. Viktige verdier og holdninger trekkes frem og drøftes, samtidig som oppgaven analyserer hva som har vært ansett som etablert tradisjon og hvordan dette har endret seg. Masteroppgaven bygger på feltarbeid gjennomført i Bulgaria i september-oktober 2019. Feltarbeidet fant sted i byene *Plovdiv*, *Dimitrovgrad*, *Shiroka Laka (Smolyan)* og *Bodrovo*. Fem kvalitative intervjuer ble gjennomført i tillegg til besøk på et utvalg orkesterøvelser, samt et jubileumsarrangement i landsbyen Bodrovo. Oppgavens problemstilling er: «*Hvordan formidles musikalsk kunnskap i bulgarsk tradisjonsmusikk som en del av musikalsk oppvekst og videreføring av tradisjon?*» Problemstillingen utforskes gjennom teoretiske og praktiske aspekter i bulgarsk tradisjon og folkløse, gjennom intervjuobjektene erfaringer og roller i musikklivet. Oppgaven er av en kvalitativ art og tar utgangspunkt i fortolkende perspektiver vi finner hos sentrale forskere som Timothy Rice og Bruno Nettl, med fokus på *livshistorier* som empirisk kilde, som igjen reflekterer samfunnet og kulturen individene lever i.

Sentrale funn i oppgaven omhandler metodikk for bevaring, videreførelse og utvikling av den bulgarske tradisjonen både på det offentlige plan og på et individuelt nivå i mesterlæretradisjonen, samt de holdninger til forholdet mellom tradisjon og nyskaping vi finner i kulturen. Konkrete aspekter som ornamentikk og instrumentspill, samt språkbruk i kommunikasjon om musikk og musikalsk opplevelse drøftes også i oppgaven. De empiriske funn i oppgaven er gjort i et emisk og etisk perspektiv, med sondering mellom disse to for å arbeide mot en *thick description*, etter Clifford Geertz. Disse perspektivene utforskes ved å anvende bestemte, normative og fortolkende beskrivelsesprinsipper.

Forord

Dette prosjektet har vært en stor glede for meg å gjennomføre, og jeg kunne ikke ha sett for meg å oppleve, lære og ta innover meg så mye på så kort tid. Jeg har vært privilegert og heldig som har fått muligheten til å besøke musikere, pedagoger, venner og kollegaer som har gjort prosjektet mulig. En stor takk står til dere alle sammen. Jeg hadde heller ikke ha sett for meg å fullføre denne oppgaven under koronavirusutbruddet i Norge og kommer til å minnes dette for resten av livet.

Jeg kunne aldri fullført et slikt prosjekt uten hjelp, og det er noen nøkkelpersoner jeg ønsker å rette en helt spesiell takk til. Jeg ønsker å takke min far, Georgi Deltchev, for sitt utømmelige engasjement, støtte, oversettelseshjelp, kunnskap og store hjerte. Denne oppgaven og prosjektet dedikeres spesielt til deg, til bestefar Deltcho, bestemor Zveta og hele vår bulgarske slekt som en takk for at jeg har fått denne arven med meg. Jeg ønsker også å takke min mor, søster, familien og kjæresten for all støtte, minner fra Bulgaria og våre årlige, kollektive opplevelser av kulturmøtet mellom Norge og Bulgaria.

Videre ønsker jeg å utnevne en stor takk til Bjørn-Petter Tøsse, som siden vi ble kjent i 2016 har vært en fantastisk sparringspartner, et musikalsk forbilde og kanskje en av de viktigste aktørene i bulgarsk-balkansk musikk for vår generasjon i Norge. Du lærer meg noe nytt hver eneste gang vi møtes, og det har vært en glede å se at det finnes flere fra vår generasjon som brenner for denne musikken.

En stor takk utnevnes også til Karstein Grønnesby som har delt utrolig mye nyttig erfaring rundt sitt kulturarbeid og etnomusikologiske studier i Malawi, ditt arbeid var en stor inspirasjon. En takk går også til Milad Amouzegar for gode tips til oppgaveskriving og erfaringsdeling fra egen hovedoppgave.

Til slutt må jeg utnevne en stor takk til Hans Weisethaunet som min veileder i dette prosjektet og på masterstudiet. Det har vært en glede å lære av dine erfaringer for å utvide min forståelse for etnomusikologisk metode, forskerperspektiv og min posisjon i prosjektet.

*Daniel Deltchev,
Oslo, Mai 2020*

Lydklipp

Kap 4) Ornamentikk

1. Trille
2. Mordent
3. Mordent m. slide
4. Trille & mordent
5. Mordent & trille («ubraten»)
6. Forslag
7. Etterslag
8. Etterslag m. strengeskifte
9. *Pirinsko* forslag
10. *Pirinsko* trille
11. Moderne trille
12. Ornament for lange toner
13. Kolyano B Hijaz
14. Kolyano A Hijaz

Møtene med mesterne

15. A) *Ters-voicing*/sekstakkord
16. B) *Kvint-voicing*/kvintakkord
17. C) Grunnstilling m. oktav
18. D) Åpen voicing vs. spredt leie
19. Frase i 2/4, *alternate picking*
20. Frase i 2/4, *triol-picking*
21. Trioler I 2/4, *triol-picking* til *alternate picking*
22. Orkesterøvelse
23. «*Izvezjdane na bulkata*» (henting av bruden)
24. *Bryllupshoro*
25. *Trakiska bavna pesen*
26. *Doburdjanzka bavna pesen og horo*
27. Stoicho Kuzmov 100 år, Bodrovo

*Lenke til lydklipp i litteraturlisten**

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	2
Forord	3
Lydklipp	4
Begrepsforklaring og hovedbegreper.....	7
1 Introduksjon	9
Bakgrunn	9
Innledning og problemstilling.....	10
Oppgavens struktur og innhold.....	10
2 Teori	12
<i>Musikkvitenskapelig teori og forskning</i>	12
En sønn av to nasjoner	12
Forskning på bulgarsk tradisjonsmusikk.....	14
Musikkens funksjoner og mening – et liv i folkloren	15
Språket i den bulgarske tradisjonen.....	15
Etnografi og folklore-regioner	16
3 Metode	18
Feltarbeid og kartlegging av etnografi	18
Intervjuer	19
Lyd vs. videoopptak.....	20
Å lære av mesterne	20
Klingende materiale til notasjon, emisk eller etisk?.....	21
Det musikalske individet i samfunnet, identitet og musikalsk mening	22
<i>Kvalitativ analyse og fortolkning</i>	26
Tilbake til Bulgaria; en dans mellom analyse og drøfting.....	27
4 Møte med mesterne	28
<i>Et utvalg av sentrale elementer i bulgarsk musikk</i>	28
<i>Horo og Bavna pesen</i>	28
<i>Folklorni oblasti</i> og kart.....	29
Taktarter og rytmeinndeling	30
De tradisjonelle instrumentene.....	31
Ornamentikk.....	32
Hijaz.....	36
Form og musikalsk struktur.....	36
Tidslinje i tradisjonen	38
<i>Petars historie: «Vi driver ikke med noe annet enn musikk»</i>	40
«(...) Selv om du spiller mange instrumenter betyr det ikke at du mestrer de».....	41
Romani-musikk og bulgarsk musikk.....	42
«Vi måtte lære oss selv <i>hvordan</i> vi skulle lære».....	43
<i>Shiroka Laka</i>	44
Skolen i fjellene og Ivanka.....	44
Oppdraget med å bevare og videreføre tradisjonen	45

Limet mellom rytme og melodi	45
En skal tidlig krøkes - starten på den akademiske vei og egenutvikling	45
<i>Dimitar og tamburaens muligheter</i>	47
Regionale tradisjoner og de store mesterne	48
Skillet i generasjonene – konservativ praksis vs. ‘glem alt du har lært’	49
Nye hemmeligheter	52
Orkesteret øver	55
<i>Acho, en sekkepiper med jazzutdannelse</i>	56
Acho definerer folklorebegrepet	57
Saksofonen i tradisjonen	57
Mat og musikk	58
«Man spiller musikken folket vil høre»	60
Den rette vei, etter Acho	61
Noter og bavna pesen	62
<i>En ettermiddag i Haskovo - møtet med Todor</i>	63
«Saksofonen har ingen grenser»	64
Musikk som levebrød	66
<i>Opplevelse av musikk – Metaforer og språk</i>	66
Kropp, hjerte og sjel	67
Verdibaserte metaforer	68
Tid og sted	71
Utvalgte sentrale begreper	71
Usnova – grunnmuren i den musikalske kunnskapen	72
Shkoli i praksis	74
<i>To musikalske analyser</i>	76
«Stanimaka»	76
.....	79
«Mileva Rachenitsa»	80
<i>En livlig kveld i rolige Bodrovo</i>	85
5 Konklusjon - veiene møtes	89
Multi-instrumentalisme, dybdekunnskap og breddekunnskap	89
Veiene til det profesjonelle, utøvende musikeryrket	90
Veien gjennom mesterne – hvor går veien videre?	90
<i>De syv steg</i>	91
Konklusjon: ‘Veien gjennom mestrene’	91
<i>Evaluerings</i>	94
Intervjuer med og uten instrumenter	94
Møtet mellom Norge og Bulgaria	95
Analyse – samtid og retrospekt	95
Epilog	97
Litteratur	98
Nettkilder	100
Lydeksempler	101

Begrepsforklaring og hovedbegreper

Den bulgarske verdenen, dets språk, natur, musikk, kjøkken og mennesker er et meget stort område å utforske. For å sette leseren inn i denne verdenen, har jeg trukket frem gjennomgående temaer og sentrale er relevante for musikken og kulturen.

«Folklore»: I denne oppgaven anvender jeg folklorebegrepet slik det gjøres i Bulgaria, den helhetlige summen av bulgarsk tradisjon, estetikk og uttrykk. Dette inkluderer: Sang, dans, musikalske stilarter, tradisjonelle instrumenter, klesdrakter og det bulgarske, tradisjonelle kjøkken.

«Folkemusikk»: Fellesbetegnelse for den bulgarske tradisjonsmusikken. I oppgaven refererer jeg til dette som bulgarsk *tradisjonsmusikk*, bulgarsk musikk og folkemusikk ettersom disse er vanlige å bruke om hverandre. Betegnelsen *musikken* brukes også om folkemusikken/tradisjonsmusikken dersom det ikke nevnes noe annet.

«Folkeinstrument»: De tradisjonelle instrumentene i bulgarsk tradisjonsmusikk er *kaval* (fløyte), *gaida* (sekkepipe), *gadulka* (pæreformet fele med resonansstrenger, spilt på høykant), *tambura* (oftest med fire doble strenger) og *tapan* (stortromme som spilles med klubbe som bass og kvist som skarp på hvert sitt skinn).

«*Avtentichnata muzika*»: *Den autentiske musikken*, en betegnelse brukt om den tidlige tradisjonsmusikken som eksisterte i landsbyene - i hovedsak selvlært og veldig lokal. Dette samlebegrepet omfatter den bulgarske tradisjonen som helhet og har spesifikke variasjoner som skiller regioner fra hverandre, der spillemåte og instrumentasjon varierer stort fra nord, sør, øst og vest. Denne musikken kjennetegnes instrumentelt av de tradisjonelle instrumentene *kaval*, *gaida*, *gadulka*, *tambura* og *tapan*.

«*Svadbarska muzika*»: *Bryllupsmusikken*, en betegnelse brukt om en epoke innad i tradisjonsmusikken fra ca. 60-tallet frem til 80-tallet med stjerner som Ivo Papazov i spissen.

«*Horo*»: Uttales «hårå», oversettes til fellesbetegnelsen *dans* og er et generelt begrep for tradisjonelle, bulgarske danser. Betegnelsen brukes også om musikken som hører til dansene,

der det er individuelle navn på danser i forskjellige taktarter. Eks; *Paidushko* (5/8), *Rachenitsa* (7/8), *Daichovo* (9/8) m.fl.

«*Bavna pesen*»: Oversettes til «sakte sang», eller *ballade* i en mer kontekstuell oversettelse.

«Ornamentikk»: Samlebetegnelse for en rekke forskjellige utsmykninger i melodier vi finner i det musikalske håndverket, slik det også ofte betegnes i klassisk og rytmisk musikk. F.eks. trille, mordent, forslag m.m.

«Musikalsk region»: I oppgaven henviser jeg til musikalske regioner eller folkloreregion (slik det anvendes i det bulgarske språk og daglig tale). Begrepet er en direkte oversettelse av den bulgarske betegnelsen «folklore oblast», som kan oversettes til folkloreregion/-område. Dette betegner helheten av kulturen innad i regionene i form av dans, sang, instrumenter og instrumentspill, klesdrakter og andre tradisjoner.

«NUFI Filip Kutev, i Kotel»: Kostskole for musikk i Kotel. Befinner seg nært byen Sliven. Dette var den første kostskolen av sitt slag med akademisk opplæring i tradisjonsmusikk, dans og sang. Ofte kalt «Kotel» eller «Filip Kutev».

«AMTII – *Akademia za Muzikalno, Tantsovo i Izobrazitelno Iskustvo* (Akademi for Musikk, Dans og Utøvende Kunst)»: Musikkonservatorium i Plovdiv som tilbyr studieprogrammer innen musikk, dans, koreografi, pedagogikk, språk og spesialutdanning.

«Maistor»: En mester. Tittelen brukes ofte i alle kunstneriske yrker, så vel som yrker der vi finner håndverk eller håndarbeid, f.eks. malere, snekkere, elektrikere, musikere, instrumentbyggere eller andre anerkjente individer som har høy status og erfaring i sine miljøer. Alle disse kan omtales som *maistor* i sitt felt.

Uttalelse av bulgarske ord skrevet med latinske bokstaver:

O – uttales ‘å’

U – uttales oftest ‘o’ som i regionen *Dobrudzja* (uttales «*Dåbrodzja*»)

Û – I noen ord som *tsÛrtse* uttales ‘u’ mer som en engelsk ‘uh’-lyd.

ZJ/ZH – Uttales som «g» i *gentleman* når man holder g-lyden.

1 Introduksjon

Bakgrunn

Helt siden jeg ble født har jeg forholdt meg til to kulturer, men det var ikke før 2012 at interessen for den bulgarske folkemusikken virkelig våknet til live. Til tross for at jeg fra syvårsalderen spilte saksofon, ble jeg ordentlig interessert i musikk først da jeg begynte å spille gitar i tenårene, gikk musikklinje på videregående skole, begynte å spille saksofon aktivt igjen og utøvet både gitar og saksofon parallelt som hovedinstrumenter. Å bli født, bo og vokse opp i Norge har gitt meg en primært norsk status som individ, men etter å ha tilbragt større deler av alle somre og hatt bulgarsk språk, mat og ikke minst musikk i mitt hjem, har jeg utviklet en følelse av tilhørighet til dette andre landet.

Da jeg gikk på musikklinja interesserte jeg meg for progressiv rock og lignende sjangre, og utviklet etter hvert en interesse over til den bulgarske tradisjonsmusikken, spesielt med interesse for taktarter. Ved mine bachelorstudier på Westerdals Oslo ACT, valgte jeg å fordype meg i den bulgarske tradisjonsmusikken og eksperimentere med fusjoner av vestlig rytmisk musikk, inspirert av artister som Farmers Market og Angel Dimitrov og kom etter hvert i kontakt med andre interesserte musikere som ønsket å spille denne musikken med meg. I denne perioden av min musikalske læring og karriere lærte jeg ubeskrivelig mye på den korte tiden prosjektet fant sted. Samtidig opplevde jeg at prosjektet kun tillot meg å skrape i toppen av isfjellet, hvilket satte i gang en stor interesse for å utforske temaet videre. Ornamentikk, tonalitet, frasering, særpreg, tradisjon vs. nyskaping, og instrumentasjon ble sentrale og nye konsepter innad i den bulgarske musikken jeg kom til å utforske. I etterkant av prosjektet innser jeg dog at det fortsatt er mange stener å snu. I dette masterprosjektet ønsker jeg å gå enda lenger inn i tradisjonen og utforske hvordan musikk videreføres, læres og hvordan elevene og lærerne forholder seg til bevaring av tradisjon vs. nyskaping. Videre ønsker jeg å finne ut hvem jeg er i dette kulturelle møtet mellom øst og vest, der jeg står et sted i midten, men fremdeles kommer inn som en utenforstående i en annen, etablert kultur. Jeg håper leseren får et lite innblikk i den kulturelle rikdommen som finnes i Bulgaria, og får åpnet opp øyne og ører for denne interessante verdenen som eksisterer på dørstokken til den osmanske og tyrkiske kulturen.

Innledning og problemstilling

Oppgavens hovedfokus tar utgangspunkt i feltarbeid foretatt i Bulgaria. Feltarbeidet ble gjort i tidsrommet 30.09-5.10.2020, i Dimitrovgrad, Plovdiv, Shiroka Laka og Bodrovo. Oppgaven har som mål å drøfte sentrale funn i feltarbeidet i lys av problemstillingen i masterprosjektet;

«Hvordan formidles musikalsk kunnskap i bulgarsk tradisjonsmusikk som en del av musikalsk oppvekst og videreføring av tradisjon?»

I tråd med oppgavens tittel *«Steg for steg»*, ønsker jeg å analysere hvordan musikalsk utvikling skjer i den bulgarske opplæringen og hvordan aktører i kulturen gradvis utvikler seg til å bli bidragsytende til tradisjonens utvikling. På et tidspunkt oppstår det med andre ord et skifte, der en begynner å overlevere musikalsk kunnskap til andre simultant med ens egen individuelle utvikling, og det er spennende å se hvilke verdier som videreføres fra ens egen oppvekst og hvilke verdier som eventuelt videreutvikles. Tilknyttet problemstillingen har jeg også med meg en rekke nøkkelspørsmål som skal forsterke, men også gi problemstillingen en bredere kontekst. Hva legges det i tradisjonsbegrepet? Hva er tradisjon nå og hva anså dagens lærere som tradisjon da de var studenter? Hvilke metoder anvendes i overleveringen av den musikalske kunnskapen? I hvilken grad vektlegges gehør i motsetning eller som supplement til teori og notebilde? Hva slags utvalg av repertoar og stil innad i den bulgarske musikktradisjonen finner vi i undervisningen og hvorfor? Hvordan diskuteres eksempelvis ornamentikk og frasering - er dette standardisert eller tilpasses også dette elevens nivå og personlige uttrykk? Dette er bare noen av forskningsspørsmålene som drøftes i oppgaven, der kryssrelasjoner, sammenhenger og kontekst for disse utforskes både i feltarbeidet og gjennom teori. Utvalgte forfattere kommer til å nevnes ofte, og derfor omtales de kun ved etternavn i løpende tekst (eks. «Rice», «Feld»).

Oppgavens struktur og innhold

Masterprosjektet og dets struktur har jeg utformet i følgende seks hoveddeler; 1.

Introduksjon, 2. Teori, 3. Metode, 4. Møtene med mesterne, 5. Veiene møtes og De Syv Steg.

Introduksjonsdelen er en forhistorie, om mitt personlige fundament som student, musiker og menneske og hvorfor jeg gjennomfører dette prosjektet. I teorikapitlet tas leseren gjennom et utvalg av musikalske elementer og parametere i bulgarsk tradisjonsmusikk med utgangspunkt i musikalske eksempler. Avgrensningen er hensiktsmessig for oppgavens tematikk, omfang og

innhold og representerer ikke folkloren i sin enorme helhet. I metodekapitlet blir det gjort rede for de aktuelle metodene som anvendes i kapittel 4 og 5, som igjen legger grunnlag for oppgavens konklusjon. I kapittel 4, *Møtene med mesterne*, legges de empiriske funnene frem i et fortellende og kontekstuet perspektiv i henhold til intervjuenes gjennomføring. Empirien blir analysert og drøftet, for så å lede inn i en større samdrøfting i kapittel 5. Til slutt leder de større linjene og funnene i kapittel 5 inn til oppgavens konklusjon.

Jeg har også utformet modeller, illustrasjoner og andre relevante hjelpemidler for å bygge opp forståelsen av konseptene som drøftes og teorien som fremlegges, slik at leseren kan prøve å spille eller utforske disse aspektene på egenhånd. Med respekt for musikerne jeg møtte og kulturen oppgaven representerer, vil jeg ikke hvile for mye på *ord* alene, men tilføye bilder, illustrasjoner, lydklipp og andre relevante hjelpemidler for å berike opplevelsen av det oppgaven forteller.

2 Teori

Musikkvitenskapelig teori og forskning

Etnomusikologi, musikkantropologi og sosialantropologi er ulike, dog beslektede retninger og aspekter relatert til musikkvitenskapen. Fra disse skal jeg anvende teori og tilhørende metodikk, samt analysere empirien jeg innhenter fra feltarbeidet. Timothy Rice og hans litteratur er en sentral del av teorigrunnet i studiet mitt, ettersom han er verdensledende forsker på bulgarsk tradisjonsmusikk og har publisert mye materiale om dette. Funnene fra hans mest aktive periode på 70-90-tallet vil drøftes i lys av funn gjort i dag, for å se hvilke retninger praksis innad bulgarsk tradisjonsmusikk har tatt siden den tid. Feltarbeidet er fundamentet for hele oppgaven, der møter, samtaler og diskusjon om musikk og musikalske fenomener skal bidra til å belyse problemstillingen og dets dimensjoner.

En sønn av to nasjoner

*«I am now prepared to define musical experience as
“the history of the individual’s encounter with
the world of musical symbols in which he finds himself”» (Rice, 1994, s.6)*

Jeg er født og oppvokst i Norge, men har hvert år siden jeg ble født tilbragt mesteparten av somrene i Bulgaria. Hjemme har min far snakket med meg utelukkende på bulgarsk, hørt på, sunget og spilt bulgarsk tradisjonsmusikk og alltid hatt et veldig tydelig, stolt forhold til folkloren som helhet. I løpet av oppveksten har jeg aldri fått formell morsmålsopplæring i bulgarsk språk og skriving – jeg har kun lært av min far og den bulgarske siden av familien. I senere tid etter fraflytning hjemmefra har jeg merket en sterkere norsk aksent i mitt bulgarske språk og jeg snakker heller ikke grammatisk perfekt. Det legges raskt merke til hos bulgarere, men det er heldigvis et punkt av interesse for hvor aksenten min kommer fra fremfor misnøye med uttale eller mine språklige ferdigheter. Jeg går dermed inn i prosjektet med et veldig spesielt perspektiv, der jeg erfarer å ha god innsikt i kulturen jeg skal studere, men erkjenner samtidig at jeg ikke er oppvokst i den, heller *med* den. Hvordan kommer de jeg møter til å forstå meg? Er språket i seg selv et hinder? Er den kulturelle forståelsen jeg har med meg i bagasjen nok til å interagere på en naturlig og uprovoserende måte med de jeg skal intervju? Dette er et utvalg av mange sentrale aspekter jeg vil treffe på idet jeg møter kulturen, muligens enda mer når mitt formål er å forstå mer om kulturen deres og la meg inviteres inn i

deres verden for denne lille tiden. *Verdi* og refleksjonen rundt dette viser seg å være sentralt i kulturen for å velge ut hva som skal læres. Helt siden jeg lærte å spille og frem til i dag har jeg opplevd at det ofte er subjektivt hva som oppleves viktig, uviktig, fundamentalt eller overflødig i musikk, og at disse diskusjonene innad i en kultur ikke nødvendigvis er tydelige. Bruno Nettl skriver mye om posisjonering og anerkjennelse av sin egen situasjon når han forsker på en annen kultur. Han refererer bl.a. til en interessant samtale med sin læremester i Iran. Nettl og hans lærer diskuterer hvordan han ikke vil kunne spille musikken som en perser, at mennesker som er oppvokst i denne kulturen har noe i seg som ikke lar seg beskrive, men som gjør at de har et helt spesielt forhold til musikken. Når Nettl forklarer at han ikke ønsker å forstå dette på samme måte som de innfødte, men at hans fokus er å analysere musikken og forstå dens struktur, svarer mesteren; «*Oh, well, that is something you can probably learn, but it's not really very important*» (Nettl 2017, s.157).

Det er ikke ukjent for meg som musiker å erfare at innen forskjellige sjangere er det ofte veldig ulike verdisyn på musikalske kvaliteter blant kompetente utøvere eller innfødte, i motsetning til hvilke holdninger utenforstående har med seg når de skal lære denne musikken. Hvilke verdier har jeg med meg i dette prosjektet og *hvorfor* gjennomfører jeg prosjektet? Å definere hva som er viktig og ikke, er ikke målet, heller ikke å finne 'korrekte' svar, men forhåpentligvis vil prosjektet være med på å avdekke, for meg som individ og musiker, hvilke holdninger som er mer etablerte og det motsatte. Det er også viktig å anerkjenne at jeg har et nært forhold til temaet og derfor må gjøre mitt ytterste for å plassere meg selv så objektivt som mulig, uten bekreftelsestendenser.

To sentrale perspektiver som vil være nyttige i prosjektet å sondere mellom emisk og etisk perspektiv, samt å forene og konkretisere hvor skillene ved disse går. Å være en 'sønn av to nasjoner' innebærer for meg at jeg har noen språklige og kulturelle forutsetninger som gir meg en inngang til begge perspektivene. Det gir meg verktøy til å kommunisere med de jeg observerer og møter, for å til slutt kunne kontekstualisere de musikalske fenomenene i tråd med hvordan de innfødte opplever sin egen kultur. Dette er noe antropologen Clifford Geertz referer til som «*thick description*», og innebærer at man arbeider for et «*fra innsiden og ut*»-perspektiv (Ruud, 2016, s.143).

I dette prosjektet inntar jeg et perspektiv i møte med to verdener, der min far, hans slekt og kulturelle arv representerer den ene siden av min musikalske oppvekst, samtidig som mitt

fødested og mitt hverdagslige liv alltid har vært i Norge og trekker meg inn på min egen musikalske opplevelse; «*Musical experience may be the product of and contribute to the making of many "places" in space (Feld, Basso, 1996, referert i Rice 1996, s. 118)*». Disse 'stedene' kan være mine musikalske prosjekter her hjemme i Norge, der jeg låner elementer, idéer, tonalitet, ornamentikk og harmonikk fra den bulgarske tradisjonsmusikken og blander dette med andre sjangre og vestlige uttrykk.

Forskning på bulgarsk tradisjonsmusikk

Bulgarias fokus i det etnomusikologiske forskningsfeltet har blitt tilgjengelig i den engelskspråklige verden mye som resultat av feltarbeidet til Timothy Rice. Hans detaljerte forskning og dokumentasjon helt siden 1970-tallet har bidratt til mye tilgjengelig kunnskap for et internasjonalt forskningsmiljø, studenter og musikkinteresserte. I tråd med andre etnomusikologer slik som Bruno Nettl, finner vi det emiske perspektivet og en «meg selv i møtet med en annen kultur»-vinkling og hvordan disse to verdenene møtes. Rice trekker frem tre sentrale fortellende perspektiver i etnomusikologisk arbeid; Bestemt beskrivelse (*particular description*), normativ beskrivelse (*normative description*) og fortolkende beskrivelse (*interpretive description*) (Rice, 2004, s.12). Den bestemte beskrivelsen beskriver slik navnet tilsier noe *spesifikt*. Dette kan være eksempelvis bestemte arrangementer eller hendelser man er vitne til, enten som deltaker og/eller observatør. I kapittel 4 trekker jeg frem et slik eksempel i form av en jubileumsmarkering i Bodrovo. Den normative beskrivelsen av funn, vil være funn som faller inn i en kategori av generaliserbare funn, meninger, trender eller andre kulturelle elementer. Det tredje perspektivet, den fortolkende beskrivelsen, er nærmest synonymt med *thick description*-begrepet da både normative og bestemte beskrivelselementer kombineres for å skape en dypere forståelse av det som observeres. Ved *thick description* vil man kunne legge frem sosiale, kulturelle, økonomiske, kunstneriske og musikalske verdier og normer, og la disse bidra til en holistisk forståelse av et opplevd fenomen, en konsert, en fremførelse eller andre musikalske opplevelser.

I nyere tid har Kalin S. Kirilov gjort en studie av bulgarsk harmonikk i landsbymusikk, bryllupsmusikk, instrumentalmusikk og kor/vokalmusikk med fokus på hovedepokene fra 1900-tallet og frem til i dag (Kirilov, 2015). Dette er den mest teoretisk innadgående studien jeg har utforsket, og drøfter særdeles mange teoretiske aspekter, samt praktiske, politiske og sosiokulturelle aspekter i Bulgaria.

Musikkens funksjoner og mening – et liv i folkloren

Den bulgarske folkloren har en ganske tydelig forankring i samfunnet, med flere TV-kanaler som kringkaster folkemusikk døgnet rundt, på tradisjonell taverna eller *krúchma*¹, amfiteatre, utescener og mange andre offentlige arenaer for kulturell praksis og utfoldelse. Hvordan praktiseres denne kulturen i så fall? *Livet i folkloren*, velger jeg å kalle den overordnede, helhetlige praktiseringen av kulturen og hvordan den er koblet til menneskenes daglige liv. Musikk anvendes til dåp, konfirmasjon og bryllup, til bursdag, død og jubileum, til årstidenes gang og andre viktige milepæler som ellers dukker opp i løpet av året. Timothy Rice beskriver disse innadgående i kapitlet «*Living the tradition*», med eksempler på tradisjon rundt årets gang og mer regionalspesifikke tradisjoner som «*Lenten Games. Na Filek (fastetid-lekene, na filek)*» som har opprinnelse i *Strandzja*² (Rice, 1994). Han trekker også frem arbeidssanger i form av sanger for innhøsting, sanger man bruker hjemme, bryllupsmusikk (henting av bruden og brudgommen) m.m. Vi befinner oss flere tiår etter disse funnene ble gjort, og noen tradisjoner praktiseres ennå, mens andre tradisjoner ikke er like sentrale i dagliglivet. I oppgaven vil jeg ikke fokusere mye på disse tradisjonene, men legge frem måter musikken brukes på for å si noe om musikkens *funksjon* i samfunnet og musikkens *mening* for menneskene i kulturen. Dette vil jeg gjøre i relevans til oppgavens problemstilling og de empiriske funnene som blir gjort basert på intervjuobjektene opplevelse og min fortolkning. Musikken vil med andre ord ses på i *musicking* perspektivet etter Smalls som en deltakende og kollaborativ musisering. Andre perspektiver vil også bli benyttet; musikk som håndverk, musikk som en kunstform, musikk som noe åndelig og musikk som en tradisjon.

Språket i den bulgarske tradisjonen

Samtale om musikalsk opplevelse og beskrivelse av musikk er gjennomgående temaer i etnomusikologien, der dets funksjon er i symbiose med det klingende materialet. I oppgaven angår dette *hvordan* man snakker om eller beskriver musikk, og hvordan dette resonnerer musikalsk kunnskap. Drøfting av språklige funn i feltarbeid blir gjort med fokus på metaforer og symboler, og dets bruk i språket. Timothy Rice trekker fram metaforer, tid og sted som sentrale aspekter, fremstiller disse med visuelle modeller for teorien, og trekker frem

¹ Tradisjonelle restauranter som pyntes med tradisjonelle duker, instrumenter på vegger, tre-møbler og serverer tradisjonell mat. Ofte er det musikalsk underholdning på disse stedene i helger og på ettermiddager.

² *Strandzja* er folklore-region i sørøst Bulgaria som strekker seg over et større fjellområde mot den europeiske delen av Tyrkia og nedre Svartehavskysten i Bulgaria.

konkrete tilfeller i bulgarsk kultur (Rice, 2017). Det vil brukes mange fremmedord i oppgaven, ettersom mange av disse ikke lar seg direkte oversette med samme betydning som i det opprinnelige språket.

Folklorebegrepet i den bulgarske kulturen

«*Folklorat e narodna madrus, ili tuva e madrusta na nashtie narod*
(folkloren er folkets kunnskap, eller, det er kunnskapen til vårt folk)», Ivanka

Folklorebegrepet slik det brukes i norsk kultur er relevant og beveger seg innenfor samme tematiske territorium som vi finner i den bulgarske kulturen, men *viktigheten* av begrepet oppleves ganske ulikt fra min side som individ, musiker og student. 'Folklore' betegner ofte eventyr og litterære tradisjoner med fantasi, kanskje med noe nasjonalromantisk-periodisk kultur og er ikke entydig med den norske folkemusikken, men i Bulgaria er 'folklore' *all* folkekultur. Folklore er både kjøkken, klesdrakter og broderier, sang, dans, instrumenter og ritualer der alle disse underkategoriene i folkloren møtes. Slik Ivankas sitat innleder er folklorebegrepet et slags omni-begrep innenfor sfæren i Bulgaria vi kaller *tradisjon* eller kultur. Kirilov drøfter «folk»-begrepet i den praksis, og dets betydning over tid, der *folkemusikk* (*narodna muzika*) ble brukt for å snakke om den eldre autentiske eller tradisjonelle landsbymusikken, kontra dagens bulgarere og hvordan det i dag anvendes som et helhetsbegrep både for eldre musikk, bryllupsmusikk og nyere musikk (Kirilov, 2015, s.1). Derfor kan *tradisjonell musikk* og *folkemusikk* brukes med litt forsiktighet om hverandre, med mindre man skal snakke om den eldre, autentiske musikken, da erfarer *autentisk musikk* mer spesifikt. I oppgavens tittel bruker jeg begrepet *folkemusikk* ettersom alle menneskene har vokst opp i den bulgarske folkloren som helhet og spilt både eldre musikk, bryllupsmusikk og moderne musikk, ikke kun den eldre, autentiske musikken.

Etnografi og folklore-regioner

Å kartlegge etnografi trer inn i rekken av etnomusikologisk arbeid, som bygger på empiriske funn gjort i feltarbeidet. Dette arbeidet er omfattende og krevende, og behøver store mengder data, erfaringer og kunnskap, derfor vil etnografien som presenteres i oppgaven være utformet på bakgrunn av oppgavens rammer, tid og kilder. Folklorebegrepet brukes aktivt for å beskrive de etnografiske regionene i Bulgaria, med forskjellige dialekter, klesdrakter, kjøkken, mat, dans og musikk og dermed blir folklore-region i oppgaven sidestilt med

etnografi som begrep. Folkloreregionene i Bulgaria er et essensielt fenomen hva gjelder opplevelse, samtale og lære av musikalsk kunnskap, der det forventes å kjenne til de ulike hovedregionene og deres særegenheter. I oppgaven fokuseres det mest på trakisk musikk i henhold til de musikalske eksemplene, og derfor vil det være fokus på musikalske elementer som bidrar til en bedre forståelse av disse eksemplene. I tråd med den etnografiske forskningsmetoden velger jeg å innta et mer holistisk perspektiv, som vil si at jeg foretar et mer helhetlig forklaringsprinsipp av den bulgarske folkloren, fremfor kun isolerte trekk. Dybdestudien av utvalgte elementer og temaer i oppgaven gjøres for å berike helhetsinntrykket av folkloren, samt for å konkretisere enkeltfaktorer og deres betydning for folklorens helhet, slik som ornamentikk, spillestil, språkbruk, sjangertrekk osv.

3 Metode

Feltarbeid og kartlegging av etnografi

«What makes ethnomusicological unique among music disciplines, indeed one of its defining features, is that ethnomusicologists study in a place they call, metaphorically, “the field”, a fertile ground where they toil for extended periods of a year or more in order to understand the nature of music in a particular place.» (Rice 2014, s27).

Det er *feltet* vi skal bevege oss inn mot, der de spennende musikalske opplevelsene venter og utøverne av musikken og dets kultur er i sitt habitat. Feltarbeidet står sentralt i oppgaven og danner oppgavens empiriske fundament, i tråd med den etnomusikologiske tradisjonen. Under ‘feltarbeid’ som samlebegrep, finner vi en blanding av deltakende- og ikke-deltakende observasjon (spill, sang, dans) og intervjuer. Instrumentalundervisning i typisk mesterlære har vært mest sentralt for mitt virke så langt, hovedsakelig på *kaval*, gitar og *tambura*. For å planlegge feltarbeidet anvendte jeg kontaktnettverket jeg allerede har i Bulgaria via familie, venner og musikere, og kom deretter raskt i kontakt med intervjuobjektene og institusjonene jeg ønsket å besøke. Jeg bestemte meg også for å reise med en ledsager som både kunne hjelpe til med logistikk, noe oversettelse samt generell veiledning og orientering i feltet. Ledsageren blir omtalt i oppgaven som ‘ledsageren’ og ‘ls’ i sitater fra intervjuer der han var tilstede.

I gjennomføringen av intervjuene har jeg valgt å utelukkende anvende lydopptak. Begrunnelsen ligger i et ønske om en noe mer naturlig og ikke minst tilstedeværende samtale. Selv har jeg erfart hvordan kameraets tilstedeværelse påvirker stemningen i rommet, og hvordan jeg fort kan bli nervøs eller føle meg mer iaktatt når kameraet på et stativ går i opptak med sitt karakteristiske røde, blinkende lys, kontra en lydopptaker som ligger diskret plassert på bord mens den naturlige samtalen finner sted. Maktposisjoner kan forsterkes, etter min erfaring, av tilstedeværelsen av et kamera, og hele situasjonen *farges* i en annen retning. Hvor naturlig er det for musikeren jeg intervjuer å ha et kamera foran seg eller oss mens vi skal snakke om alt og ingenting? Jeg ønsker ikke å gi inntrykk av at jeg er en journalist eller skal lage et slags program, jeg ønsker så lite filtrering i samtalen som mulig, som om ingen apparater var tilstede. Ved å ekskludere videoopptak som verktøy, byr det åpenbart på et

problem når det gjelder transkripsjonsarbeidet og hukommelsen hos meg intervjuer. Hvor mye av de visuelle aspektene i intervjuet klarer jeg å huske? I intervjusituasjonen har jeg heller valgt å anvende supplerende notater underveis for å eksempelvis belyse temaer i samtalen, bemerke meg når musikeren vektlegger noe som blir sagt, er entusiastisk, spørrende osv.

Det er utopisk å forvente at alle aspekter og detaljer i en samtale kan gjenskapes, men som student og forsker er formålet å gjøre en grundig innsats for å gjenfortelle historiene musikerne forteller på en verdig måte. Med dette i tankene har derfor intervjuguiden blitt utformet som en *guide*, ikke som et manus, og jeg erfarte allerede i mitt første intervju til en semesteroppgave innenfor samme felt og tema at intervjuguiden styrte samtalens naturlige gang. I dette prosjektet ble det følgelig opp til meg å kode intervjuene i datiden og i retrospekt hvilke spørsmål som ble besvart og ikke.

Intervjuer

Intervjuer og/eller deltakende observasjon er en av de viktigste verktøyene for alle som gjennomfører feltarbeid. Ved å møte intervjuobjektene våre kan vi ha levende samtaler om temaer som ligger i relasjonen mellom oss som individer, og temaene som oppstår i møtet mellom meg som norsk-bulgarsk student og de som bulgarske musikere og lærere. Svarene på spørsmålet om *hvorfor* vi anvender intervju som metode i feltarbeidet kan virke adekvate eller innlysende, der jeg heller ville spurt om *hva* intervjuet gir oss i vårt feltarbeid? Det gir oss *kunnskap*. Kunnskapen det gir oss kan innebære mye forskjellig, avhengig av tema, intervjutype, rammefaktorer, intervjuguidens utforming, relasjonen o.l. I generelle termer kan intervjubasert kunnskap konsentreres til syv sentrale trekk: Produsert, relasjonell, samtalebasert, kontekstuell, språklig, narrativ og pragmatisk (Kvale, Brinkmann, 2018, s.76-79). Disse dimensjonene som intervjuene gir oss, også i lys av erfaringer vi gjør i det andre feltarbeidet, er berikende, utviklende for vår forståelseshorisont og bidrar til å gi oss et langt mer nyansert perspektiv på området vi utforsker. Kunnskapen i seg selv konstrueres, bekreftes, settes på prøve, drøftes og berikes i møtet med menneskene som er utøvere av kulturen vi studerer.

Lyd vs. videoopptak

I prosjektet reflekterte jeg mye over hvorvidt jeg ønsket å ha video- og lydopptak eller ei, men kom frem til at kun lydopptak ble veien å gå. Jeg anerkjenner intervjusituasjonen i sin helhet, og til tross for min posisjon som student på reise med en ledsager, så kan situasjonen virke noe anspent og formelt. Fordelen ved video er blant annet å kunne besøke øyeblikket på nytt fra en mer objektiv vinkel med ansiktsuttrykk og kroppsspråk som komplimenterer det som blir sagt med ord, men noe av utfordringen i prosjektet er jo dette, å kunne tolke eller forstå samtalen og interaksjonen i seg selv samtidig som en skal forstå materialet og ordene som blir diskutert. Å ha et kamera i rommet erfarer jeg ville kunne forsterket den anspenheten og kanskje ledet intervjuet mer, i og med at intervjuobjektet kanskje kan føle seg mer iaktatt eller observert, enn når kun lydopptakeren er tilstede. For meg som forsker, student, musiker og lærende norsk-bulgarer føles det viktig å prøve å interagere med menneskene som skal dele erfaringene fra kulturen deres på en naturlig måte, og i etterkant har jeg sett fordelene av at vi gjennomførte intervjuene slik vi gjorde.

Å lære av mesterne

Musikalsk oppvekst i Bulgaria innebærer en rekke variasjoner av aktiv og passiv deltakelse i utøvelse og opplevelse av kultur, og et av disse er mesterlære eller å gå i lære hos mestere. Å møte mesterne på deres hjemmebane blir mitt forstørrelsesglass inn i musikalsk oppvekst og formidling av musikalsk kunnskap i Bulgaria, der de etablerte musikerne deler sine livshistorier og erfaringer som ledet dem dit de befinner seg i dag. Slik bulgarerne selv lærer av mestere i sin egen kultur, må også jeg lære av disse mesterne. I masterprosjektet har jeg gjennomgått seks intervjuer, der mitt første intervju var en pilottest i sammenheng med en semesteroppgave ved UiO, og de resterende fem var oppgavens hovedintervjuer, gjennomført i 2019. Det ble også forsøkt planlagt besøk ved NUFİ Kotel, men dette ble avlyst da skolen var midlertidig stengt grunnet restaurering. Grunnet en teknisk svikt i opptak Dimitars intervju, ble en videosamtale gjennomført 8. april 2020 for oppfølgingsspørsmål.

Sted	Intervjuobjekt	Dato	Prosess
Lydsamtale v. Messenger	Krasimir	07.04	Semesteroppgave
Plovdiv Musikkskole	Petar	29.09	Feltarbeidet (FA)
AMTH Plovdiv	Dimitar	29.09	FA
NUFI Shiroka Laka	Ivanka	30.09	FA
Dimitrovgrad	Acho	02.10	FA
Haskovo	Todor	02.10	FA
Videosamtale v. Messenger	Dimitar	08.04.20	Oppfølgingsspørsmål

Klingende materiale til notasjon, emisk eller etisk?

Transkripsjonen og filtreringen som skjer idet vi noterer ned et stykke musikk vi hører inn i et vestlig notebilde, er viktig å bevisstgjøre i denne prosessen. Det emisk-etiske dilemmaet vi står ovenfor, er å forstå hvorvidt det er hensiktsmessig å notere musikk i visse sammenhenger, og for *hvem* dette er hensiktsmessig. Som student ønsker jeg å gi et inntrykk av hvordan eksempelvis et ornamentert notebilde kan se ut, men det er sjelden at *all* informasjon er tilføyd i notebildene, også i Bulgaria. Enkelte tradisjoner innad musikken er veldig ornamenterte, og dette lar seg ikke oversette direkte, simpelthen fordi noen kvaliteter er svært taktile og praksisen er *lært* hos utøverne. Et eksempel på dette kan være ornamentering på *gaida*, *gadulka*, *tambura* eller andre instrumenter som både kan ha veldig store avstander til åpne strenger, droner³ eller andre idiomatiske karakteristikkene. Disse idiomatiske karakteristikkene opplever jeg ofte er til dels selvfølgelig eller forventede hos musikerne, og noteres derfor ikke ned. Når de noteres er det ofte i pedagogiske sammenhenger eller med utøvere som ikke har like mye erfaring med materialet. I mine noter finnes det stikkord til ornamentering fra mine lærere, dog ikke mye informasjon utover kommentarer. Slik notebildet er presentert skal det være en referanse for den musikalske utøvelsen, og musikken er ikke på papiret, men hos individene i instrumentspill. Et emisk perspektiv her vil være å anse notebøkene og notasjonen som leses som *veiledende* for den musikalske utøvelsen. Den vil fokusere på det essensielle i musikken i form av melodiens grunnstamme når den spilles uten ornamentering. Et mer etisk perspektiv vil være et mer detaljert notebilde med tilhørende lytte-eksempler, for å kunne sette seg inn i og forstå hva som skjer i det musikalske forløpet som en kulturell *outsider*.

I oppgaven har jeg valgt å ikke notere ornamentering i alle eksempler og heller fokusere på musikkens grunnstruktur, der lytteeksemplene utfyller ornamentikken som ikke er notert i notebildet. Dette er også for å gi et overkommelig utvalg eksempler som kan spilles av alle som kan lese noter. Valg av ornamentikk er også individuell, der forskjellige utøvere anvender forskjellige ornamenteringer, derfor er metodikken jeg har observert i bulgarsk praksis vært variert. Essensielle ornamenteringer for stykket er notert eller kommentert i notene, annen ornamentikk avtales eller utføres etter behov. I noen settinger der man eksempelvis ønsker å spille med trekkspill eller andre instrumenter som ornamenterer annerledes, kan det fort

³ Drone og bordun er betegnelser for toner klinger sammen med melodi som akkompagnement. På *tambura* spilles mange eldre melodier på én melodistreng samtidig som man spiller på åpne strenger som er stemt etter eksempelvis grunntone eller kvint i tonearten man befinner seg i. Se noteeksempel på s. 72

hende at ornamentene blir omarrangert for å passe bedre i unison, derfor vil et fullt ornamentert notebilde plutselig vise seg å være misvisende eller måtte skrives om.

Det musikalske individet i samfunnet, identitet og musikalsk mening

Samfunnet er et samspill av mange individer som deltar sammen i en rekke aktiviteter og kontekster som skaper kultur, tradisjon og riter. Individene i samfunnet blir et eget fokus, der samspillet mellom individene som enkeltutøvere og individene som aktører i et samfunn er spennende å forske på. Området er stort å dekke, men innad i den bulgarske tradisjonen har jeg et utvalg relevante spørsmål med hensyn til problemstillingen; hvor går de aksepterte grensene for individuell utfoldelse versus «å kjenne sin plass» i en tradisjon? Hvem har mulighet til å skape en *individuell* status innad i kulturen og *hvorfor*? Kanskje et enda mer fundamentalt spørsmål; *hvorfor studerer vi individet i en kultur*? Rice referer til fire sentrale faktorer som fremmer behovet for å studere individet i en kultur (Rice 2017, s 201-202):

- 1) I gjennomførelse av feltarbeid knytter man relasjoner med, forholder seg til og avhenger av enkeltindivider i prosessen.
- 2) Anerkjennelsen av individer som aktører for å videreutvikle sosiale formasjoner, kultur og uttrykk, som følge av globalisering og fragmentering av en kultur.
- 3) Å være en del av *etnomusikologer* som subkultur, som vektlegger individuell oppnåelse.
- 4) Intervensjoner i teori og metode over det siste kvartalet i forrige århundre som har ledet etnomusikologer til å vektlegge det individuelle.

Individene reflekterer sine etnografiske opphav, sine sosiokulturelle og musikalske ferdigheter og musikalske kunnskap. Derfor er det viktig å se hva som skiller individene fra hverandre, hva de har til felles og hva de selv *erfarer* innad i sin egen kultur i møtet med en *outsider*. Individet har også bånd til musikkens *mening* og *funksjon* i samfunnet, der utøvelsen og opplevelsen av disse er med på å utvikle individets identitet. De bulgarske etnografiske regionene (folkloreregionene) illustrerer dette bildet ganske tydelig, der sonene reflekterer regionenes egenart og tegner skiller innad i kulturen som ikke kan identifiseres øyeblikkelig av det utrente øye.

Musikkens posisjon, mening, rolle og bruk i dets kultur er et essensielt fenomen i prosjektet, og jeg kommer til å drøfte generelle prinsipper, konsepter og konkrete funn gjort i feltarbeidet. Jeg ønsker å trekke frem Timothy Rices teoretisering og visuelle fremstilling av *Some nodes in a space of musical experience*, og denne måten å visualisere musikalsk opplevelse på over tid, og dens forskjellige plan; fra individuell

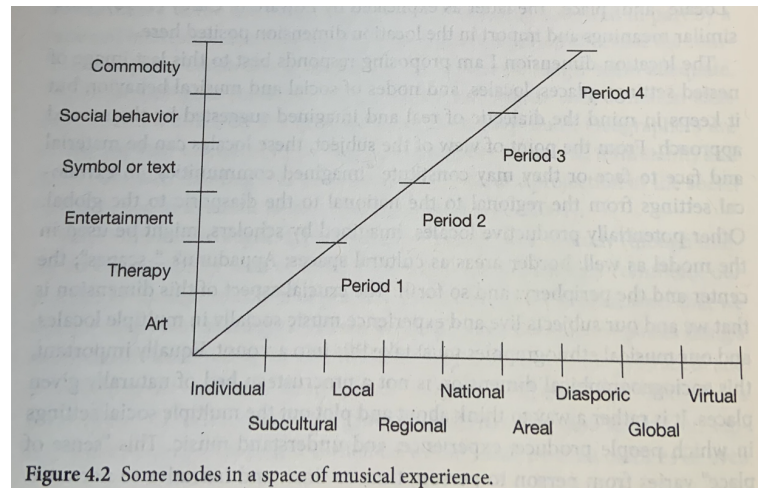


Figure 4.2 Some nodes in a space of musical experience.

opplevelse som et kunstobjekt, til nasjonalt perspektiv med helt andre aspekter. Musikkens rolle (x) og opplevelsesplanet (y) man befinner seg i er et komplekst, sameksisterende faktum, der min oppgave i prosjektet blir å forsøke å finne eksempler på dette, og drøfte de mot hverandre. *Hvor* og *når* går skillet mellom de forskjellige periodene? Hva kjennetegner de forskjellige nivåene for opplevelse? Hvilke roller kan musikk ha hos et enkeltindivid, i en subkultur, på regionalt, nasjonalt eller internasjonalt plan? Hvorfor utøves tradisjonene fremdeles den dag i dag? Hvilken mening kan den eldre bulgarske tradisjonen ha i det tjuetførste århundre? Rice skriver om hvordan Bulgarias forholdsvis sene modernisering, folkets nære tilknytning til landsbylivet og offentlige utviklede arenaer for folklorisk utøvelse med økonomisk gevinst for utøvere har bidratt til å kunne bevare så mye av den eldre, autentiske musikken (Rice 2004, s.55). Musikkens mening i samfunnet er nær og knyttet til hverdagslivet, for å markere de større milepælene i et livsløp, dåp, bryllup, begravelse, jubileer, årstider o.l. Den bulgarske musikken, dets mening i musikalsk opplevelse har med andre ord både sine nasjonale funksjoner, der de regionalt, til og med lokalt, har sine sosiokulturelle faktorer som skiller de fra hverandre i form av klesdrakter, repertoar, spillestil, instrumentasjon og andre elementer i den bulgarske folkloren.

«Having chosen hermeneutics over absolute truth, however, I find myself taking everyone's truth claims—very seriously»
(Rice, 1994, s.305).

I en kultur som består av forskjellige mennesker, tradisjoner og etnisiteter, har jeg valgt å innta et mer tolkende perspektiv med hensyn til musikerne jeg møter i mitt feltarbeid. I studie av Timothy Rices metodikk, ble øynene mine åpnet for å innta et mer kvalitativt fokus og

ikke søke etter absolutte sannheter eller kvantitative data. Derfor ønsker jeg å legge frem og drøfte funn i form av individuelle aspekter i musikken med fokus på intervjuobjektene og analysere disse komparativt, for å kunne se sammenhenger på et mer generelt nivå. Rices perspektiv om å ta det individuelle på alvor og verdsette de individuelle historiene, musikalske opplevelsene og erfaringene er viktig, og trekker oss til feltarbeidets natur og forholdet etnomusikologer har med sine informanter. Det hermeneutiske perspektivet må samsvare med etiske problemstillinger og dokumenterbare fakta slik at vi ivaretar intervjuobjektene utsagn og refleksjoner, og ikke tolker materialet utenfor kontekst. Samtidig er det viktig å ha et åpent sinn som forsker, for å lete etter den tause kunnskapen eller finne informasjonen som potensielt lar seg avdekke ved å studere denne kulturen fra forskjellige perspektiver i møte med forskjellige mennesker. Det leder oss videre til musicking-perspektivet og dets rolle i bulgarsk tradisjon. Hvilken funksjon har musikk? Hva føler bulgarerne selv musikken er? Er det et objekt eller er det en aktivitet? Kan det være et kommersielt produkt samtidig som det er en kunstform? Slik Erlend Ruud referer til Gary Ansdells drøfting av musicking-begrepet, kan det sammenfattes til 8 sentrale punkter (Ruud, 2016, s.96);

- Prosess, snarere enn struktur
- Noe som er intimt knyttet til mening og menneskelig affekt
- Noe grunnleggende og sosialt, og som inviterer til deltakelse
- Bestemt av kultur og kontekst
- Framført improvisert og «levet», like mye som notert og reproduisert
- Personlig kroppsliggjort og dypt menneskelig
- Ikke bare et intellektuelt fenomen, men også noe som skjer gjennom kroppen
- Tillater «performance of self»

Livshistorier og samtale i intervjuer

“Focusing on life history is a way to elicit details about the relationship between music and culture in a manner that amplifies the voices of so-called native practitioners. Foregrounding oral history transforms the objects of ethnomusicologists’ research into subjects, that is, the agents of their own histories” (Rice, 2014, s. 33).

Mitt hovedformål i feltarbeidet utenom å lære å spille mer bulgarsk musikk og utvikle meg selv er å kontekstualisere kunnskapen jeg har tilegnet meg, hva som gjenstår å lære, hvorfor man skal lære det og hvilke muligheter som finnes. Perspektivet Rice legger frem ble endrende for mitt perspektiv da jeg gjorde en utredning av boken hans *May it Fill Your Soul* (Rice, 1994). Livshistoriene til musikerne er i Rices ord en måte å belyse forhold mellom musikk og kultur *via* individene som forteller historiene. Masterprosjektet er en del av min livshistorie, og min livshistorie innebærer å lære og studere livshistoriene til utøvere av den bulgarske kulturen i sine egne omgivelser. Ved å observere fellestrekk og forskjeller, vil dette berike min musikalske forståelse, min sosiokulturelle forståelse og ikke minst vil jeg forstå praksisen i den bulgarske tradisjonen i et mer nyansert perspektiv. Fremfor å anvende intervjuguide som et spørreskjema, erfarte jeg allerede fra mitt første intervju i dette prosjektet at livshistorier blir oppgavens hovedkilde for empiri.

164 KAPITTEL 7

Tabell 7.1 Forsknings spørsmål og intervju spørsmål

Forsknings spørsmål	Intervju spørsmål
Hvilken form for læringsmotivasjon er dominerende på gymnaset?	Syns du det dere lærer om er viktige? Syns du at det i seg selv er interessant å lære? Hva er ditt viktigste formål med å gå på gymnaset?
Fremmer karakterene en ytre, instrumentell motivasjon på bekostning av en indre, interessebasert motivasjon for å lære?	Har du opplevd en konflikt mellom det du hadde lyst til å lese (studere), og det du måtte lese for å få en god karakter?
Sosialiserer karaktermotivert læring til å jobbe på grunn av lønnen?	Har du fått penger som belønning for gode karakterer? Ser du noen sammenheng mellom penger og karakterer?

Jeg igangsatte prosessen i min semesteroppgave ved å intervju en gammel lærer jeg hadde på *kaval* og i forkant av intervjuet fikk jeg tilbakemeldinger om å formulere spørsmålene mer åpent, noe som resulterte i mitt åpnings spørsmål; «*fortell meg om din musikalske oppvekst, fra starten av til her vi sitter i dag*». Ved å fokusere på dette aspektet, vil veldig mange andre forskningsspørsmål besvare seg selv, og jeg kunne velge å følge opp svar jeg ønsket å vite mer om, eller la uventede, dog relevante temaer utforskes videre. Min anvendelse av forholdet mellom forskningsspørsmål og intervju spørsmål er godt illustrert i tabell 7.1 (Kvale & Brinkmann, 2015, s.164). og spørsmålet om musikalsk oppvekst fungerer som et intervju spørsmål under de større forskningsspørsmålene; hvordan tilegnes musikalsk kunnskap? Hva inneholder en musikalsk oppvekst i Bulgaria? Hva er viktig i oppveksten? Hvilke refleksjoner finner vi om musikernes overgang fra de lærer seg tradisjonen til de skal lære den videre? Svar på disse spørsmålene vil ofte dukke naturlig opp i samtale når en musiker forteller om sin livshistorie og musikalske oppvekst.

Kvalitativ analyse og fortolkning

Etnomusikologiske studier og forskeres feltarbeid tar oss inn i en slags fortellertradisjon; vi står ved et valg om hvordan vi ønsker å gjengi empirien vi innhenter, der dette kan gjøres på mange måter, eksempelvis ved å velge en mer *fortellende* innfallsvinkel. I dette prosjektet gjør jeg en rekke ulike analyser, av språk og metaforer, det klingende materialet versus notasjon og av musikalske konsepter i deres fysiske utførelse. I henhold til Rices perspektiver om livshistorier og viktigheten av individstudier, resulterer dette i en opplevelsesbasert studie, der han i sin litteratur forteller om sitt møte med den bulgarske kulturen. Jeg skal gjengi opplevelsen av et individ og individets selvforståelse, som innebærer at jeg må gjengi *min* opplevelse av prosessen jeg iverksetter hos individet.

Tolkningskontekster	Valideringsfellesskap	Valideringsform
Selvforståelse	Det intervjuede personen	Medlemsvalidering
Kritisk forståelse basert på sunn fornuft	Det allmenne publikum	Publikumsvalidering
Teoretisk forståelse	Forskningsfellesskapet	Forskervalidering

Tabell 12.2 Fortolkningskontekster og valideringsfellesskap (Kvale, Brinkmann, 2018)

Min metode for innhenting av empirien og bearbeidelse av det empiriske materialet blir å sette funnene inn i min egen forståelse, i lys av validering i forskjellige kanaler. I selvforståelsen skal jeg forsøke å tolke hva intervjuobjektet mener i sine uttalelser og refleksjoner, betegnet av Kvale og Brinkmann som en *meningsfortetting*. Hva jeg kan forsøke å gjengi vil alltid være forutsatt intervjuobjektets selvforståelse i lys av fellesskaper og former for validering slikt vist i modellen. Hele modellens fremstilling av fortolkningsforhold og dets forskjellige plan, glir over i hverandre og lar seg ikke alltid distinkt skille. Ulik tematikk intervjuene kan analyseres i henhold til modellen, der noen uttalelser eller sitater kan bli tolket på et individuelt/personlig plan, et større sosialt plan eller på et forskningsplan. Et eksempel på dette kan være en uttalelse eller diskurser om 'sannheter' i bulgarsk tradisjon; «Er trakisk musikk ansett som høykultur eller mer verdifull enn musikk fra de andre regionene»? Min bakgrunn for spørsmålet vil være forankret i min selvforståelse, opparbeidet kunnskap i litteratur og uttalelser, men blir utfordret av min kritiske forståelse basert på sunn fornuft. For å kunne bekrefte eller avkrefte dette hypotetiske forholdet i tradisjonen, må påstanden drøftes med individer og fortolkes ut fra *deres* respons. Ettersom oppgaven ikke

skal søke etter en absolutt sannhet vil det være et åpent rom for å finne variasjon i funnene, som også er i tråd med metodikkens modell og hvordan enkelte temaer tolkes mer etter kritisk forståelse basert på sunn fornuft. Med hensyn på validering skjer også dette basert på hvilke valideringsfelleskaper- og former intervjuobjektet har vært gjennom for å oppnå sin kunnskap og hvordan dette danner deres fortolkningsevne. I dette prosjektet er alle intervjuobjektene musikere med en form for høyere musikkutdannelse, akademisk kunnskap, teoretisk kunnskap og praktisk kunnskap.

Tilbake til Bulgaria; en dans mellom analyse og drøfting

Boken *May it Fill Your Soul* tar oss gjennom Timothy Rices reise fra 1972 til 1994 med sin fortellende natur og sømløse skifte mellom analyse og drøfting og presenterer materialet på en svært levende og gripende måte. Med inspirasjon fra dette velger jeg i kapittel 4, Møte med mesterne, å anvende en slik fortellermåte for å sette leseren inn i min verden, slik jeg møtte den, da det skjedde og i retrospekt av møtene.

4 Møte med mesterne

I dette kapitlet reiser vi tilbake til Bulgaria og møter musikerne i deres hverdag. Reisen tar oss over slettene i *Trakia*, opp i *Rhodopi-fjellene*, i storbyen og ut på landsbygda og byr på mange inntrykk på kort tid. Veiene møtes, funnene fremlegges, analyseres og drøftes idet vi nå blir tatt med tilbake igjen til møtet med mesterne. Før vi møter intervjuobjektene i dette kapitlet skal relevante bulgarske musikkelementer presenteres, for å kunne danne en generell, musikalsk-teoretisk forståelse av denne musikken og oppgavens lytteeksempler.

Et utvalg av sentrale elementer i bulgarsk musikk

Dette kapitlet legger det musikkteoretiske fundamentet for musikalske funn og klingende materiale som er relevant og direkte anvendt i oppgaven. Det musikalske språket vi finner i den bulgarske tradisjonsmusikken er særdeles nyansert og variert, følgelig kan dette kapitlet på ingen måte være representativt for helheten, men kunne gi leseren noen viktige verktøy for å orientere seg musikalsk og teoretisk. Kapitlet bygges på litteratur av Timothy Rice og Kalin S. Kirilov. Sistnevnte har gjort et dypere musikkteoretisk doktorgrad-studie av bulgarsk teori, og analysert musikk fra de større epokene⁴. Rice har gjort feltarbeid og studert bulgarsk folklore helt siden midten av 70-tallet med utgangspunkt i spill på bulgarsk *gaida*. Kalin S. Kirilov er en multi-instrumentalist fra Bulgaria og er professor i musikk på Towson University, Maryland (USA). Han har spilt folkemusikk aktivt i over 30 år og har blant annet turnert i USA med Ivo Papazov.

Jeg kunne dedikert et helt masterprosjekt til bulgarsk harmonikk, melodikk, rytmikk og andre musikalske parametere, og avgrensers derfor innholdet av dette til et passelig nivå for oppgavens omfang og tematikk. Det oppfordres sterkt til å utforske *Bulgarian Harmony: In Village, Wedding and Choral Music of the Last Century* (Kirilov, 2015), *May it Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music* (Rice, 1994) og ikke minst; spille musikken eller lære av mestere.

Horo og Bavna pesen

De to hovedkategoriene vi finner i den bulgarske tradisjonen er *horo* og *bavna pesen*. *Horo* er den større fellesbetegnelsen for både dans, spill og sang i de forskjellige taktartene. *Bavna*

⁴ Kirilov (2015), *Bulgarian Harmony: In Village, Wedding and Choral Music of the Last Century*

pesen er ballader oftest i metrisk fri rytme (rubato) og kan spilles eller synges både med og uten akkompagnement. I en konsert er det ofte kombinasjoner av disse to om hverandre, der en *bavna pesen* kan være en tradisjonell melodi med/uten en tilhørende tekst eller et stykke som improviseres på stedet. Enkelte regioner, slik som *Trakia-regionen*, har store tradisjoner for *bavna pesen*, og karakteriseres av særdeles ornamentert sang og instrumentelt spill, langt mer ornamentert enn i melodier vi finner i *horoer*.

Folklorni oblasti og kart

Folklorni oblasti og *etnografiski oblasti* er samlebetegnelse for «folkloreregionene» vi finner i Bulgaria, som tar oss tilbake til folklorebegrepet kombinert med oblast som kan oversettes til region, fylke o.l. I oppgaven er musikken mest i fokus og derfor velger jeg å referere til disse som *musikalske regioner* eller *folkloreregioner*, slik anvendt i det bulgarske språk. Folkloreregionene i Bulgaria er mangfoldige og svært varierte og vi finner syv hovedregioner⁵ som deler inn Bulgaria etnografisk:

Sever – område i Nord-Bulgaria

Dobrudzja – Nordøst-Bulgaria mot svartehavskysten

Shopska – Vest-Bulgaria rundt Sofia, grenser mot Makedonia og Serbia

Pirin – Sørvest-Bulgaria mot Makedonia og Hellas

Rhodopi – Sør-Bulgaria mot Hellas

Strandzja – Sørøst-Bulgaria mot Tyrkia

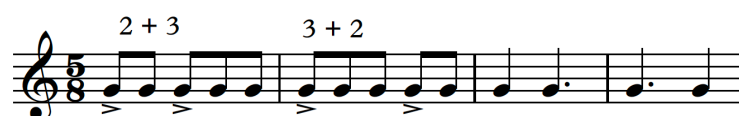
Trakia – Sentral-Bulgaria mot Hellas sørover og Tyrkia i sørøst



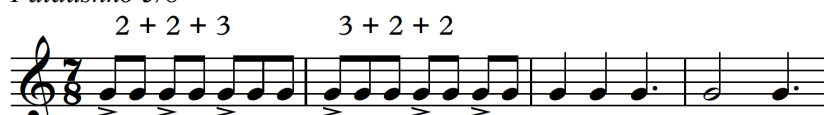
⁵ Regionene *Strandzja* (ofte inkludert under *Trakia*) og *Dobrudzja* vises ikke alltid i kart. *Dobrudzja* observeres i noen kart som et større område (heltrukken linje) eller et mindre område (stiplet linje).

Taktarter og rytmeinndeling

I den bulgarske tradisjonsmusikken finner vi en rekke forskjellige taktarter og taktinndelinger. Musikken er aller mest kjent for sine distinkte, odde taktarter i 5/8, 7/8, 9/8, 11/8, 13/8 og 15/8 m.m. Disse taktartsfigurene deles ofte inn i to- og tre-åttedelsgrupperinger for å skape gjentakende betoningsmønstre slik som *lett-lett-tung* (2+2+3 i 7/8) eller *tung-lett* (3+2 i 5/8). Navnene på de forskjellige taktartene eller inndelingene har sin opprinnelse i de tilhørende dansene, med samme navn. Jeg har valgt ut de mest vanlige taktartene, men det finnes utallige lokale og regionale variasjoner av mannlige/kvinnelige *rachenitsaer*, *daichovoer*, samt andre stilarter med karakteristiske rytmemønstre slik som *Trite Puti* (2/4), *Graovsko Horo* (2/4) og *Smeseno Horo* (veksling mellom forskjellige taktarter).



Paidushko 5/8



Rachenitsa 7/8



Daichovo 9/8



Kopanitsa 11/8



Krivo Horo/Krivo Plovdivsko Horo 13/8



Buchemich 15/8

To- og tre-åttedelsinndelinger er felles for de fleste taktartene, men som demonstrert fra 7/8 og videre, kan betoningene forkortes ved å gjøre noteverdiene lenger. Fremfor å telle kort, kort, lang, kan man telle lang, kort. Jo lenger taktarten er, desto mer kan dette forkortes, altså doble noteverdien av de lenger betoningene. Dette gjøres ofte i høye tempi der harmonisk akkompagnement betoner mer *luftig* i takten for å gi mer plass til melodi og rytmer. I

taktartene som demonstrert i 7/8 og 5/8 kan vi bytte rekkefølge på hvor i takten vi plasserer det *tunge* slaget på tre åttedeler. Jo lenger taktart, desto flere variasjoner kan vi finne. Eksempelvis kan 9/8 grupperes i 2+2+3+2, 2+2+2+3, 2+3+2+2, 3+3+3 osv.

De tradisjonelle instrumentene

Vi finner en rekke forskjellige instrumentasjoner i Bulgaria og i folkloren refereres det til følgende *tradisjonelle, bulgarske instrumenter*; *kaval*, *bulgarsk tambura*, *gadulka*, *gaida* og *tapan*. Trekkspill, saksofon og klarinett er eksempler på veldig sentrale og populære instrumenter i bulgarsk musikk, men de kategoriseres *ikke* som tradisjonelle, bulgarske instrumenter. *Kaval* er en trefløyte som blåses i den øvre enden av instrumentet i en litt skjev vinkel for å kunne produsere tone. Den kommer i en rekke forskjellige stemminger med D og C som de mest populære stemmingene. *Tambura*en har endret stemming og strengeantall over tid og nå er den vanligste typen «8-strengs *tambura* stemt i DGBE», likt som en gitar fra tredje streng og opp til den lyseste. *Gadulka* er et fele-lignende strengeinstrument med melodistrenger og flere resonansstrenger, som spilles i oppreist stilling med buen holdt med håndflaten vendt mot ansiktet, eller med hånden rotert ca. 180 grader til høyre fra en klassisk posisjon. *Gaida* er en sekkepipe som finnes i to hovedtyper; *Kaba*⁶ *gaida* (mørk *gaida*), og *zhura gaida* (*lys gaida*), karakterisert av forskjellige fysiske størrelser og register. *Tapan* er en stortromme med to sider, der den ene siden spilles med en tykkere klubbe for å produsere en slags basstrommelyd og den andre med en tynnere kvist for diskant, eller en mer skarptromme/hi-hat-lyd.



Kaval

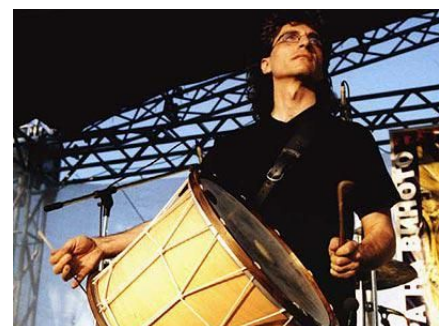
Tambura



Gadulka



Gaida



Tapan

⁶ 'Kaba' er også synonymt med det laveste registeret på kaval og andre blåseinstrumenter som har en karakteristisk, mørk og klang.

Ornamentikk

Blant de mest tydelige virkemidlene i den bulgarske folkemusikken foruten taktinndelingene og taktartene, er *ornamentikken* og dets mange variasjoner. Mange ornamentregnes å være idiomatiske eller instrumentspesifikke, samtidig som vi har enkelte ornamentregnes som går igjen i de fleste instrumenter. Jeg har valgt ut ornamentregnes slik de utføres på *tambura*, men som vil kunne utføres tilnærmet likt på flere instrumenttyper. Utførelsen av ornamentene er et resultat av mye lytting, spilling og ikke minst instrumenttimer med lærerne jeg har hatt. Min far viste meg hvordan ornamentregnes høres ut for lenge siden, men det var ikke før jeg ble ordentlig interessert i 2012 at jeg begynte å forstå hvordan disse utføres. I de tidligste fasene fikk jeg lydfiler av faren min og musikk jeg kjøpte, sakkett disse ned med programmer som *Amazing Slowdowner* og lyttet nøye til hvordan ornamentet utføres og låter. På *tambura* eller gitar er dette en kombinasjon av legatoer, fingerbevegelser, rytmikk og ikke minst *plekterbruk*. Der gaida ornamentregnes med fingre som eneste verktøy for å separere toner fra tonen som produseres av den jevne luftstrømmen (drone), har eksempelvis *tambura* en karakteristikk av å kunne sette an toner med plekter.

Ved å observere videoer av *tambura*-spillere eller gitarister kunne jeg utforske fingerposisjoner og andre supplerende faktorer jeg ikke kunne identifisere kun ved hjelp av lyd, og jeg har valgt å inkludere de fleste, sentrale ornamentene på *tambura*. Eksemplene er trukket fram på bakgrunn av musikeren og læreren Dimitar og hans presentasjon av disse; «*hovedsakelig ornamentregnes vi på tambura med halve toner*» er hovedregelen fra gammelt av, men også denne praksisen har utviklet seg over tid. *Tamburaens* rolle som instrument har på mange måter utviklet seg, og teknikker for å emulere populær ornamentikk i andre tradisjonsinstrumenter blir anvendt for å gjøre instrumentet enda mer nyansert. Alle ornamentene kan alterneres ved posisjonsbytte i form av *slide*⁷ på *tamburaen*, dersom dette er hensiktsmessig for det melodiske forløpet videre, samt endre fingerposisjoner ut fra skala, det melodiske forløpet eller andre preferanser. Det er kombinasjonen av ornamentene som velges, måten de spilles på og melodiene som spilles som er bidragsytende til å skape en særegen *sound* hos en *tamburaspiller*.


⁷ Jeg velger å referere til glissando (ikke metall/glass-slide a la blues) på gitar for *slide*, ettersom «*pluzgane*» direkte oversettes til «skli/glide» og «slide» ofte brukes i gitarterminologi.

Lytteeksempler (Spor 1-12)

Til ornamentene har jeg spilt inn lytteeksempler på hvordan ornamentene utføres både i sakte og hurtig tempo. Jeg spiller først ornamentet sakte, deretter hurtig. I noen eksempler flytter jeg på tonene som spilles for å variere/demonstrere klang i forskjellige tonekombinasjoner, samt alterering av både halv- og heltone-ornament slik at man kan høre forskjellen i lyden av ornamentene. Fingersetting er implementert i eksemplene, samt symbolet «→» for oppadgående slide, eller «↵» for nedadgående slide. Notasjonen for disse nyansene er ikke helt standardisert, men jeg har lånt disse to symbolene fra «*Solostykker for tambura*» der de anvendes for disse manøvrene, ettersom jeg anser de som hensiktsmessige og intuitive (Buradzjiev, 2004).

Trille og mordent

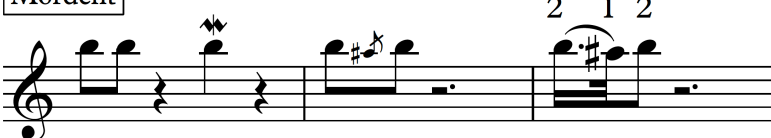
Trille



A) Noteres B) Med ornament C) Klinger

Trillen er anslag av hovedtone etterfulgt av en rask tone **oppover**. I motsetning til en trille i klassisk stil der det gjøres gjentagende triller, er manøveren utført kun én gang i bulgarsk praksis og anses slik per tone. Trille blir da kun *ett* ornament en halvtone eller heltone opp.

Mordent



Mordent m. posisjonsbytte/slide



Mordent-ornamentet er lik trillen, utført *motsatt* vei, anslag av hovedtone etterfulgt av en rask tone **nedover**. I noen praksiser er dette nedover-ornamentet kjent som en omvendt-mordent, men i den bulgarske praksisen kalles dette ornamentet mordent. Kombinasjoner forekommer ofte i melodier, slik som mordent->trille. Den andre variasjonen, trille->mordent, kalles på slang for 'ubraten' (omvendt) og er et typisk trekkspillornament.

Trille & Mordent



Mordent & Trille ('ubraten')



Forslag og etterslag

Forslag



*Forslag*⁸ utføres ved anslag av tone etterfulgt av en tone **oppover/nedover**, deretter lander man på hovedtone. Forslag kan også utføres med heltone-ornament. *Etterslag* er også et karakteristisk ornament for *tambura* og kan utføres både vanlig og med portamento eller slide. *Etterslag* utføres ved å slå av en tone, slå an en tone **ned**, legato opp **en** tone og deretter lande **ned** på hovedtone med anslag. Sistnevnte ornament brukes ofte som et bindeledd for effektivt strengebytte ved slide.

Etterslag



Etterslag m. slide & strengebytte



⁸ I bulgarsk musikkundervisning finner vi noen ganger låneord fra tysk, slik som *Forschlag* og *Nachschlag* fremfor direkteoversatt 'forslag' og 'etterslag'.

Andre ornamenter

Pirinsko forslag utføres med plekteranslag på alle ornamentene i hurtig tempo, og lander på hovedtone. To toner spilles diatonisk over hovedtonen i **nedadgående retning** og lander deretter på hovedtone. I og med at dette er et *forslag* vil hovedtonens plassering være viktig, f. eks.; er hovedtonen på 1. slag i en takt, fungerer de raske ornamentene som «opptakt» til denne tonen.

Pirinsko trille 2 4 2 4 2 4 2 1

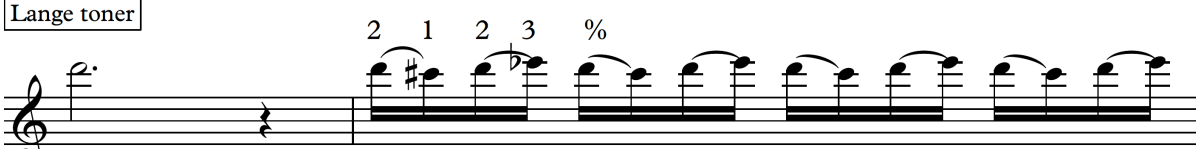


Moderne trille 1 2 1 3 1 2 1



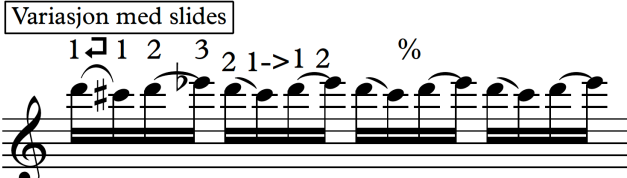
Den moderne trillen er en type trille som har blitt mer aktuell i løpet av de siste årene, der man varierer mellom halv- og heltonetrille vekselvis. Ornamentet får en helt spesiell lyd, der tonene i seg selv ikke er særlig hørbare, men skaper variasjon og en spesiell sound i ornamentet. Ornamentet brukes gjerne på litt lengre toner, slik at vekslingen mellom trillene er hensiktsmessige.

Lange toner 2 1 2 3 %



Ornamentet for lange toner tilsvarer ornament vi ofte finner i trekkspill, *kaval*, *gaida* og andre instrumenter, der ornamentene omkranser hovedtonen både fra under- og oppsiden. Dette er et vanskelig ornament etter egen erfaring, der man i sakte øvelse av ornamentet spiller med en slags punktert rytmikk, og når tempoet blir høyere, er ornamentet et tilnærmet jevnt sekstendelsforløp som får en spesiell *sving* over seg på grunn av tonenes legato. En siste variasjon av dette inkluderer slides, en fingerteknisk utfordring jeg enda ikke klarer å utføre, men som Dimitar viste meg på en videotime i april. Slides bidrar igjen til en noe mykere tone og litt annerledes artikulasjon.

Variasjon med slides %



Hijaz

Som et europeisk land har Bulgaria et tydelig fotfeste i den vestlige musikkverden, med et vestlig-musikalsk språk og tonalitet, kombinert med odd rytmikk og rik ornamentikk. Blant disse er eksempelvis *frygisk dominant*⁹ et godt eksempel, også kjent som dominant-modus i harmonisk moll, i arabisk musikk kjent som *Makam Hijaz* eller *Makam*¹⁰ *Hijaz-Nahawand*. Tilstedeværelsen av denne skalaen er karakteristisk og gir etter egen erfaring ofte assosiasjoner til spansk, sigøynersk, jødisk, tyrkisk, østlig og arabisk musikk. I tradisjonsmusikken anvendes mange andre kirketonearter og skalaer, ofte blandinger av miksolydisk, lydisk, frygisk, dorisk, jonisk og eolisk.

I likhet med blues og andre uttrykk med dominant-tonika eller tonika med lav septim som metningstone, skaper dette en sterk klangfarge som utfyller Hijaz-skalaen, ettersom tonika i fireklang er Dur7. Oftest akkompagneres akkordene i den eldre, autentiske musikken og bryllupsmusikken i treklanger med en eventuell metningstone for lav septim, dog moderne folkemusikk låner jazzharmonikk og mer avansert harmonisk språk med større klanger og flere metningstoner.

Akkorder og trinn i Frygisk-dominant/Hijaz

The diagram illustrates the Frygisk-dominant/Hijaz scale in 4/4 time. The scale is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are E, F, G, A, B, C, D. Above the staff, the corresponding chords are listed: E7, Fmaj7, G7, Am(maj7), Bm7(b5), Cmaj7(#5), and Dm7. Below the staff, the Roman numeral degrees are listed: I, IIΔ, III7, IVmΔ, Vø, VIΔ#5, and bVIIIm7.

Form og musikalsk struktur

I den bulgarske tradisjonsmusikken finner vi en svært stor variasjon med hensyn til musikalsk form og oppbygning i musikken. Innad i musikken kan man eksempelvis se at den mer moderne bryllupsmusikken har noe mer vestlig innflytelse i form, med symmetriske, partallsbaserte former og med repeterende temaer slik vi finner i vestlig populærmusikk. I eldre bulgarsk musikk er det dog vanlig å finne gjennomkomponerte melodier som er en lang sekvens forskjellige melodier som spinnes videre og videre uten å nødvendigvis repetere tidligere spilte deler. En annen parameter er *kolyano*¹¹, en slags universell byggekloss i

⁹ Utenom Hijaz finner vi ofte sanger i jonisk, miksolydisk, frygisk, samt andre kirketonearter, skalaer og makamer fra tyrkisk musikk (Kirilov,2015).

¹⁰ Melodisk system i tyrkisk, klassisk musikk med skalaer bestående av ulike kombinasjoner heltoner, halvtoner og kvarttoner.

¹¹ Direkte oversatt betyr *kolyano* «hjul», og er en metafor for frasens repeterende natur.

bulgarsk musikk. *Kolyano* er deler av melodier i form av periodiske fraser som gjentar seg, som i musikalsk utøvelse fungerer som musikalske cues for å modulere, spille neste del, starte improvisasjon, bytte solist m.m. Det finnes et ubeskrivelig stort antall *kolyano*, der forskjellige folkloreregioner har sine varianter, men disse kan lånes, hentes og anvendes i forskjellige settinger etter eget ønske. Det blir som små musikalske 'sitater', som signaturfraser vi kan gjenkjenne i stilen til ulike improvisatører og instrumentalister i jazz eller andre sjangre, kjent som 'licks', for gitarister som er kjente med begrepet.

B-Hijaz

A-Hijaz

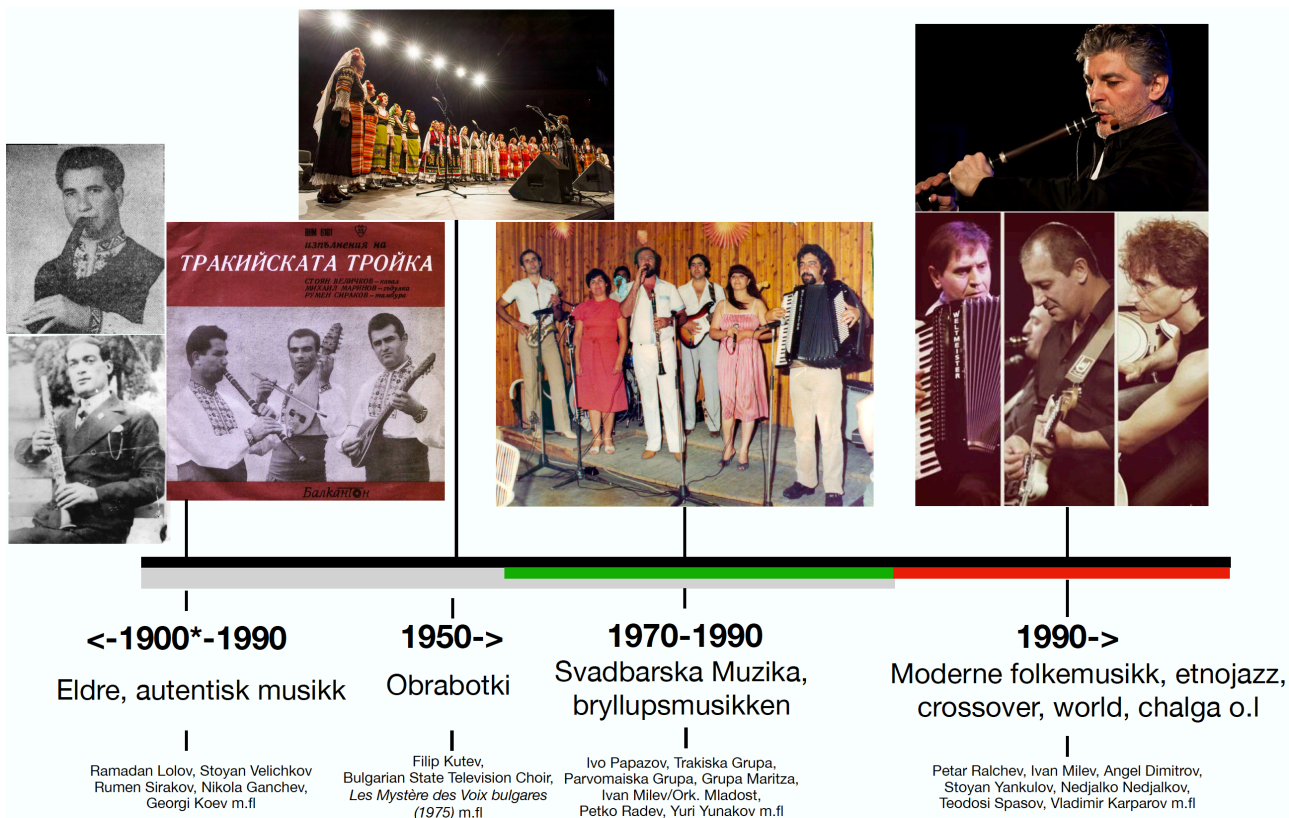
Som vist i eksemplene har vi melodiske fraser på fire og fire takter, der disse helst gjentas før man går videre (spor 13-14). Jeg har trukket frem et eksempel der første *kolyano* fungerer som cue til modulasjon fra B-Hijaz til A-Hijaz, et vanlig virkemiddel å anvende i improvisasjon både for variasjon og ved eventuelt bytte av solist. Det er åpent for om man ønsker å gå direkte i improvisasjon eller fullføre overgangene mellom toneartene med å spille et beslektet *kolyano*, slik jeg har valgt i eksemplet.

I instrumentalmusikk finner vi ofte en tre-delt form som beskriver det musikalske forløpet i hovedtrekk: Åpningstema (lavere tempo) – Improvisasjon (økning) – Forkortet åpningstema (raskt tempo). I det musikalske forløpet skjer det ofte en gradvis tempoutvikling der det gjerne øker mest i improvisasjonene, også intensjonelt. Energien spiller en viktig rolle i spillet og tempoets økning driver musikken framover både rytmisk, melodisk og harmonisk.

Tidslinje i tradisjonen

Tidslinjen viser til de tre største musikkhistoriske epokene i bulgarsk musikkhistorie, med fokus på et utvalg av de største maistorene på sine respektive instrumenter. Den eldre, autentiske musikken representerer i tidslinjen all eldre musikk som har blitt overført i generasjoner, sanger og melodier uten opphav (folketoner) og de tidlige solistene som utmerket seg på landsbygdene slik at ordet spredde seg utover det bulgarske land. Klarinettisten Ramadan Lolov (avbildet nederst) regnes som en av Bulgarias aller første *stjerner*, slik Norge hadde Ole Bull. Rumen Sirakov (1951-2015), *tamburaens* far, regnes som den aller viktigste innovatøren og solisten på *tambura* gjennom Bulgarias historie, avbildet i tidslinjen med *Trakiskata Troika*, et instrumentalt eldre-autentisk folkeensemble. Denne perioden strekker seg over lang tid, der mange av de anerkjente utøverne ble født rett rundt århundreskiftet og rundt verdenskrigene, før de fleste omsider har dødd rundt tusenårsskiftet. Mange av disse musikerne slik som Rumen Sirakov, utøvde gammel autentisk musikk hele sitt liv samtidig som han utviklet sin egen stil og døde i 2015. Tidslinjen presenteres derfor med den eldre-autentiske musikken fram til 1990, da eldre, autentisk musikk ikke kan bli komponert eller tilhøre epoken etter dets historiske tid.

Obrabotki-perioden representerer Filip Kutev og Det Statlige Televisjonskor (stiftet 1951), et av de mest berømte bulgarske ensemblene på internasjonal basis. Deres grammyvinnende album *Les Mystère des Voix Bulgares* (1975) satte Bulgaria på verdenskartet og bidro til å skape stor interesse for folkloren. I *obrabotki-perioden* drev Filip Kutev med videreutvikling og eksperimentering med musikk fra flere regioner i Bulgaria og bemerket seg for sine avanserte korarrangementer av musikk fra *Rhodopi-regionen*. I sine prosjekter anvendte han utvidet harmonikk, tette klanger og avansert polyfoni. Allerede på 1950-tallet finner vi bryllupsmusikere som i praksis spilte og tolket versjoner av både gammelt og nytt materiale i brylluper på landsbygda, men glansperioden for *svadbarska muzika* starter omkring 1970.



Da bemerket klarinettisten Ivo Papazov seg som en av Bulgarias aller største stjerner gjennom tidene med sitt band *Trakiska Grupa*, samtidig som virtuosen Ivan Milev med Orkester Mladost spilte trekkspill på måter ingen hadde hørt før. Denne nyere stilarten med blanding av bandinstrumenter som el-gitar, el-bass, trommesett, trekkspill og klarinett og etter hvert elektroniske trommer og synthesizere, drev bulgarsk musikk inn i den teknologiske samtiden og fusjonerte det moderne og det eldre. På 90-tallet bidro globalisering og teknologi til møter mellom musikere fra hele verden, Berlin-muren falt og kommunismen var oppløst, og dermed var offentlige hindringer for eksperimentering borte. Dette bidro til enda større eksperimenter, denne gangen med ukjente instrumenter i det bulgarske musikkpråket, spillestil, tonalitet og fusjoner mellom øst, vest, nord og sør. Mange av aktørene fra foregående periode (*svadbarska muzika*) finner vi på 90-tallet i flernasjonale konstallasjoner og nye uttrykk, slik som Ivan Milev, Angel Dimitrov og Petar Ralchev. Tidsepokene er en svært forenklet forklaring for leseren og representerer ikke den sømløse utviklingen og sameksistensen vi finner rundt epokene. Jeg har tatt utgangspunkt i Kirilovs inndelinger og presentert relevant materiale i lys av oppgavens tematikk. Listen for nevneverdige innovatører, bidragsytere, utøvere, solister, orkestre, vokalister og andre musikalske aktører er endeløs, og det oppfordres sterkt til å utforske det enorme utvalget av musikalsk liv og virke i de forskjellige regionene.

Petars historie: «Vi driver ikke med noe annet enn musikk»

«Jeg tror kanskje min vei er det den er fordi faren min er musiker, bestefaren min er musiker, alle i familien min er musikere...». Petar viser oss veien til sitt kontor der det sitter en gruppe barn og øver på gaida og han ber de pent vente utenfor mens vi skal snakke litt. Petar forteller om sin musikalske oppvekst, der han ikke er overrasket over at det ble musiker av han også, når han ser på sine andre familiemedlemmer som også er musikere. Alle i familien driver med musikk og nærmere bestemt, *bulgarsk tradisjonsmusikk*. Petar forteller også om sin sønn som etter å ha vært i Amerika bestemte seg for å dra tilbake til Bulgaria, etablere seg innenfor tradisjonsmusikken og ikke se seg tilbake igjen. Petar smiler når han forteller om familien sin, jeg blir engasjert i samtalen og kjenner meg igjen i hans beskrivelse av samholdet ved å være sammen om å utøve og oppleve musikk. Han beskriver forholdet til sin far, sin bestefar og grandonkel som ekstra viktige for hans musikalske utvikling; de tre mennene før han var nemlig bryllupsmusikere, spillemenn og musikere.

P: Det finnes ikke noen annen mulighet (enn å bli musiker).

D: Spør du meg må det være fantastisk å komme fra en så rik, musikalsk familie, full av musikk overalt.

P: Bare musikk ja. Ellers i folkloren som vi jobber med hjelper det ikke, det hjelper virkelig ikke (ironisk). Vi har jo ingen andre interesser eller hobbyer utenom musikken, utenom folkloren. Vi har ikke noe annet! Hobbyen til alle i familien er musikk, vår interesse er musikk, vår jobb er musikk og folklore og ja.. Det med faren min, meg, sønnen min, og nå barnebarnet mitt... Alt er bare folklore, det er ikke noe annet. Jeg har ingen annen hobby, musikken, interessen alt er igjen musikk og jobben min er musikk, det er ikke noe annet enn musikk.

D: Hahaha ja, ikke sant.

P: Jeg kan ikke prate om noe annet enn musikk og ja, om folklore.

Hele Petars liv er musikken, og etter å ha vokst opp med alle grener av folkloren rundt seg, og hatt et såpass aktivt og bevisst forhold til disse, er det ikke overraskende at hans vei ble musikkens vei. Musikken er ikke det eneste han trekker frem, han bruker veldig aktivt folklorebegrepet, og snakker om hvor viktig summen av hele folkloren er.

Overleveringen av den musikalske kunnskapen som finnes i familien er allerede i gang via barna til sine barnebarn, der Petars kone eller barnebarnets bestemor, lærer barnebarnet å synge tradisjonssanger. Barnebarnet er bare fire år gammelt, og allerede jobber bestemoren med å lære bort tradisjonelle melodier til barnebarnet. I *dette* musikalske hjemmet er dette en vanlig aktivitet, som minner om slik Rice beskriver den eldre landsbypraksisen i sine studier, der sang ble brukt til matlaging, gårdsarbeid og andre daglige aktiviteter bland bønder og arbeidere.

«(...) Selv om du spiller mange instrumenter betyr det ikke at du mestrer de»

Når jeg spør Petar om hans instrumentelle ferdigheter og erfaringer, trekker han frem *gadulkaen* som sitt hovedinstrument, men at han også kan spille litt trekkspill, gaida og dirigerer i forskjellige besetninger. Petars refleksjoner om instrumentelle ferdigheter er tydelige og han spesifiserer at «*I Bulgaria, selv om du spiller mange instrumenter betyr det ikke at du mestrer de. Jeg mestrer gadulka, spesialiseringen min er gadulka og jeg er lærer på gadulka*». Med det forklarer han hvordan musikere, lærere og utøvere kjenner til instrumenters muligheter, men ikke nødvendigvis er noen spesialist på alle disse instrumentene. Tankene hans om dette drøfter indirekte hans forhold til dybdelæring vs. breddelæring og han konkluderer ikke nødvendigvis med at dybdelæring (spesialisering) er foretrukket, men heller at det er utfordrende å være spesialist på flere instrumenter. Å ha et hovedinstrument er et naturlig steg i en prosess, og mye handler om å utvikle seg alene på ett instrument hele veien. Selv kjenner jeg igjen både fordeler og ulemper ved å kunne spille instrumenter som saksofon, gitar, *kaval*, *tambura* og *pedal-steel*; det er ikke alle kvaliteter som lar seg overføre. Alle instrumenter byr på et fundmanet og et utgangspunkt, en grunnleggende musikalsk forståelse som er knyttet til instrumentets funksjon og muligheter, og dette kan både være fordel og ulempen. Veien til å *mestre* instrumenter etter Petios eksempel er tidkrevende ettersom han snakker om *dybdelæring*, og byr på et annet type musikalsk utbydde enn breddelæring. I møte med Petio og andre musikere, later det til at alle finner glede i å kunne spille forskjellige instrumenter, og slik jeg forstår Petio, eksisterer det en tanke om respekt for folkløren og for instrumentene og deres bruk i musikken. Det kan virke som det ikke er ønske om å spille et instrument på et 'greit' eller utøve et instrument uten tilstrekkelig overskudd og erfaring. Den musikalske kunnskapen som tilegnes er tilstedeværende i sinnet, og vil kunne berike ens egen musikalske opplevelse. Når jeg ser

instrumentalister spille musikken, har jeg takket være eksponering, instrumenttimer, kunnskap, erfaring og kolleger både øyne og ører som identifiserer idiomatiske trekk og hvordan de utføres på instrumentene. Selv om jeg ikke nødvendigvis klarer å utføre alle de samme melodiene og repertoaret på alle instrumentene jeg spiller, har det allikevel bidratt til min utvidede, musikalske forståelse, hvilket kommer meg til gode i dette prosjektet.

Romani-musikk og bulgarsk musikk

En svært gjeldende problemstilling i kulturen dukker opp i samtalen, og det er sigøynere eller romanifolket og deres forhold eller rolle i kulturen, nærmere bestemt musikken. I Bulgaria bor det mange bulgarske og tyrkiske sigøynere, og siden mange av de har bemerket seg stort i folkemusikken, har det blant dem blitt svært populært blant å spille instrumenter, kanskje mest klarinett. Petio trekker frem et konkret tilfelle der han diskuterte med en kollega og hvordan kollegaens nevø som var elev hos Petio, måtte lære av den bulgarske folkloren *før* han begynte å spille romani eller sigøynersk musikk. Som jeg har erfart med mange musikere og folk i den bulgarske kulturen, føler mange for en slags plikt for å ivareta, beholde og bevare det tradisjonelle og autentiske i folkemusikken, og kanskje viktigst, å ha det autentiske *fundamentet* i grunn når man skal bli en musiker. I møtet Petio har med den unge sigøynerklarinetlisten, skjer en slags interessekonflikt, selv om eleven ikke nødvendigvis er en aktiv deltager i dette. Sigøynerne har sine egne tradisjoner, sin egen musikk, men er samtidig i symbiose med deler av den bulgarske kulturen, og i enkelte musikalske uttrykk og tradisjoner finner man tydeligere påvirkning fra den ene kulturen eller den andre. Når Petio som lærer aktivt arbeider for å bevare den autentiske musikken og lære opp elever med dette fundamentet, uttrykker han tydelig at den prioriterte rekkefølgen i hans øyne er å lære den bulgarske musikken først, deretter bevege seg mot romanimusikken. Vi snakket ikke så mye om dette punktet, men det ble en tankevekker og jeg begynte å se for meg hvordan dette må oppleves utfordrende for eleven og hans identitet, når han hjemme sannsynligvis blir eksponert for musikken som er viktig for hans familie og som aktivt blir brukt i hans oppvekst. Jeg opplever at Petio har disse erfaringene ettersom han ikke ønsker å bidra til for sterk ekstern påvirkning på et såpass tidlig stadium hos en fremtidig musiker i tradisjonen. Han poengterer tydelig at de som eksperimenterer skal ha fundamentet i bunnen og deretter vil tiden og folket avgjøre om de musikalske eksperimentene vil vare eller ikke. Med andre ord vil for mye påvirkning fra sigøynersk musikk hos en nybegynner ikke kunne gi det Petio anser som et autentisk, tradisjonelt fundament.

«Vi måtte lære oss selv *hvordan* vi skulle lære»

«For musicians like Kostadin,

teaching the tradition in formal settings like schools proved to be problematic, because none of them had been taught» (Rice, 1994, s.217).

Bulgarias musikalsk-pedagogiske historie er ikke lang, slik som landets historie med akademisert folkemusikk heller ikke har mange år bak seg. Som Rice oppdaget allerede i sitt feltarbeid og studie av Kostadin Varimezov, oppstod det vanskeligheter da Kostadin skulle flytte til Sofia for å undervise ved formelle institusjoner. Dette leder til Petio og hans bakgrunn som *elev*, ikke i tradisjonell forstand på skole, men i form av mesterlærepraksisen. Da jeg spurte Petio om han anvender konkrete metoder eller elementer fra sin egen tid som elev, svarte han at i hans generasjon, var praksisen annerledes. Hans generasjon lærte av pionérene i bryllupsmusikken, de måtte på egenhånd lære seg selv *hvordan* de skulle lære av deres ferdigheter, stil og uttrykk. De lærte ikke av 'lærere' i yrkets forstand, men av musikere som jobbet og spilte mye. Det etablerte, akademiserte læreryrket slik vi kjenner det i dag kom etter Petios erfaring noe senere, og akkurat dette drar en parallell til Timothy Rices funn i møtet med Kostadin Varimezov og Kostadins utfordringer med å akademisere eller konkretisere sine ferdigheter for å kunne overlevere kunnskapen videre til elever. Mange selvlærte musikere eller musikere som har gått i mer konservativ mesterlære har hovedsakelig lært sine ferdigheter på gehør og ved gjentakelse, repetisjon, emulering eller kopiering. Slik Rice formidlet Kostadins vanskeligheter med å måtte lære seg *hvordan* han skulle lære bort sin kunnskap da han flyttet til byen og fikk elever, har vi Petios perspektiv som viser *elevens* side og hvordan de selv måtte finne ut hvordan de skulle lære av mesterne. Rice forteller om Kostadins situasjon der han måtte bli opplært med noter og lære nytt repertoar selv etter sine 35 år som erfaren landsbymusiker, og det var trolig lignende situasjoner Petio møtte på da han skulle lære av sine mestre. Petio tok en etterutdanning med direksjon og pedagogikk, der han i løpet av sin musikalske oppvekst hadde vært gjennom praktisk opplæring, samtidig som han gjennom offentlige kanaler og utdanning hadde tilegnet seg akademiske verktøy for å lære tradisjonen videre. Slik gikk Petios reise fra å ha vært hovedsakelig opplært i landsby- og bryllupstradisjon til å bli en mer akademisert musiker og pedagog.

Shiroka Laka

Skolen i fjellene og Ivanka

Skoggrensen er for lengst passert, og et kjært gjensyn med grantrærne leder oss opp mot vårt neste reisemål. Luften er bemerkelsesverdig frisk og idet vi stiger ut av bilen befinner vi oss ca. 1200 moh., i Rhodopifjellene, sørvest i Bulgaria. Bygningene og landsbysentrumet er som tatt ut av et gammelt fotoalbum og fremstår tidløst, nostalgisk og uberørt av tid. I denne gamle landsbyen i nærheten av fylkeshovedstaden Smolyan, finner vi Shiroka Laka¹². «NUFI Shiroka Laka, Natsionalno Uchilishte za Foklorni Izkustva Shiroka Laka» (Nasjonal Skole for folkekunst, Shiroka Laka). Videre i oppgaven vil jeg referere til dette som NUFI eller Shiroka Laka. Dette er en kostskole for elever fra 8.-12. klasse, der de spesialisere seg i folkemusikk, musikkhistorie, samspill og oppsetninger med folkeensembler (dans, sang, spill), som en forberedende skole til høyere utdanning, med mål om profesjonell karriere innenfor musikk. Ivanka møter oss til avtalt tid og viser oss inn til hennes faste klasserom, der det ligger *tamburaer* i forskjellige størrelser ved de fleste pultene. Rommet er prydet med kart over kulturregionene, diplomer og fotografier fra elevenes konserter, utflukter og oppsetninger.

«Mine foreldre er ikke musikere, men familien min er... Ja i den regionen vi er i, i tiden som har gått har alle sunget og spilt. Dette er en region med mye gaida-spillere, sangere og musikanter.»

Ivanka er født og oppvokst i *Rhodopi-regionen*¹³, begynte å spille piano i første klasse og utviklet raskt interessen for *tambura* etter å ha hørt diverse *tambura*-musikk og ikke minst spillet og musikken til Rumen Sirakov. Hun tok videregående utdanning i folkemusikk etterfulgt av studier ved AMTII Plovdiv og har undervist aktivt de siste 30 årene på videregående nivå. Hun har plassert seg selv i en region med et pulserende musikkliv, med en lang og gammel tradisjon, noe hun holder kjært og er opptatt av å bevare og lære videre.

¹² Shiroka Laka – en landsby i Bulgaria i Rhodopi-fjellene nær den større byen Smolyan. Shiroka Laka er en av to steder i Bulgaria med kostskole som kombinerer ungdomsskole og videregående utdanning i et lengre løp som forberedende skole for høyere utdanning som bachelor- og masterprogrammer i Plovdiv. Ofte omtales NUFI Shiroka Laka som bare Shiroka Laka i musikalske sammenhenger da det er synonymt med stedet det befinner seg i.

¹³ Rhodopi-regionen er grenseområdet mellom Bulgaria og Hellas og befinner seg stort sett i fjellområdene rundt Rhodopi-fjellene, kjent for *gaida*-tradisjon og a capellasang.

Oppdraget med å bevare og videreføre tradisjonen

«Og derfor bygde de denne skolen her, fordi regionen er slik; det er en slags ånd her... Vi bor med sangen og tradisjonen, veldig nært. Det er vårt oppdrag; å bevare og lære den neste generasjonen, fordi vi er bulgarere og vi må kjenne tradisjonen. Det vi sier til barna på denne skolen er at utenom deres linjer (lokale tradisjoner og individuell kulturarv), må de kjenne til våre skikker og musikalske tradisjoner (nasjonale og regionale tradisjoner).»

Et til dels selvfølgelig faktum i tradisjonen er lærernes rolle knyttet til å kjenne og videreføre tradisjonen til sine elever, men et mindre selvfølgelig faktum er hvordan dette poengteres eller konkretiseres i form av et tydelig oppdrag. Et slags mandat blir tydelig blant lærere og andre pedagoger som viderefører tradisjonen, og det er «oppdraget med å bevare tradisjonen og lære den videre til neste generasjon». Dette 'oppdraget' oppleves intuitivt eller selvfølgelig, men det interessante faktum er at dette faktisk blir muntlig poengtert.

Limet mellom rytme og melodi

Tamburaens funksjon og rolle i musikken blir konkretisert og redegjort for når studentene kommer til dette steget i sin musikalske oppvekst. *Tamburaen* har ikke alltid blitt spilt, stemt eller brukt på samme måte som vi kjenner instrumentet i dag og Ivanka trekker frem det historiske aspektet i tradisjonen. *Tambura* er både et akkompagnerende instrument og et soloinstrument, det finnes i flere størrelser, i forskjellige stemninger og med forskjellige antall strenger. Den *moderne tamburaen* slik vi kjenner den i dag har vært forholdsvis umodifisert siden midten av 1900-tallet; 8 strenger i form av fire doble strenger, stemt «DGBE» slik som gitar fra tredje streng og oppover. «*Tamburaen fungerer som bindeleddet mellom akkompagnementet og melodiinstrumentene*», understreker Ivanka og forteller om kravene som stilles til elevene for å kunne anvende instrumentet i dets forskjellige roller.

En skal tidlig krøkes - starten på den akademiske vei og egenutvikling

Etter Ivanka har gitt oss en liten omvisning på rommet, introdusert seg selv og snakket kort om sin rolle på sin skole, setter vi oss ned og setter i gang intervjuet. Hun innleder med å forklare folklorebegrepet med folk- og lore-begrepene, og slik hun oversetter dets betydning i den bulgarske kulturen lyder det slik; «*Folklore e madrusta na nashtie narod*», eller «folklore er kunnskapen om vårt folk». Dette legger fundamentet for hennes akademiske arbeid og hennes lidenskap for folkemusikken, der hun er stolt over sitt arbeid og engasjert i å bevare,

videreføre og formidle bulgarsk musikk, sang og kultur gjennom den nye unge generasjonen som studerer på Shiroka Laka.

Skolegangen for elevene presenteres og forklares nøyere. Hvert år har elevene avsluttende eksamensprøver i gehør og instrumentspill der de starter med å spille 4 stykker, deretter 5, deretter 6, helt til de kommer til siste semester og har totalt 9 stykker. Disse 9 inkluderer et obligatorisk stykke på bruksklaver, autentiske stykker¹⁴, og et *selvskrevet* stykke. I en kultur som kan late til å ha en slags kanonisering i musikken, er det særdeles spennende å høre fra en pedagog at det gjøres aktivt arbeid i institusjonene for å fremme elevens egenart allerede i ung alder. Det obligatoriske selvskrevne stykket komponeres riktignok mot slutten av utdanningsløpet (10., 11. og 12. trinn) i denne institusjonen, en kombinert ungdomsskole og videregående skole. Mot slutten av utdanningsløpet bærer elevene med seg bred kunnskap om tradisjonene, de store musikalske idolene, legender og pionérer, som utgjør elevenes fundament for videre musikalske studier, og senere, musikalsk yrke. Ivanka belyser viktigheten av komposisjon og oppmuntring til selvstendig arbeid/tenkning hos elevene, for å utvikle både gehør, teknikk og musikalitet. Hun forklarer at elevene får svært mye glede og erfaring av å komponere og utvikle sine egne stykker og idéer og spille dette og ha en lengre prosess som resulterer i noe en elev kan kalle *sitt eget*. Prosessen bak de egenkomponerte stykkene varierer og det nevnes at elever både henter og låner temaer fra autentiske stykker, i en prosess der læreren gir noen tilbakemeldinger underveis, men det er hovedsakelig elevdrevet arbeid. Til slutt, på eksamen eller prøvespillet, skal eleven spille dette foran en jury, og blir spurt ut muntlig i estetiske valg og arbeidsprosess bak stykket. Det leveres altså ikke en skriftlig oppgave på forhånd. Ivanka trekker eksempelvis frem et prøvespill der en elev hadde døpt stykket sitt 'atskillelse', for å symbolisere elevens forhold til skolen og den kommende avslutningen på skolegangen. Atskillelse fra skolen, klasser og venner, og det som måtte høre med. Angel Dimitrov nevnes som en viktig inspirasjonskilde for mange av de unge som liker å spille hans repertoar og la seg inspirere av hans måte å skrive på. Vi ser at det musikalske individet får rom til å utvikle seg og bygge en egen musikalsk identitet på et tidlig nivå, gitt at det skjer på bakgrunn av det riktige fundamentet og med veiledning.

¹⁴ Autentiske stykker er en fellesbetegnelse for eldre stykker av anerkjente musikere, eller eldre melodier uten dokumentert forfatter. Lignende praksis slik som standardlåter i jazz og deres komponister eller eldre norske folketonar med/uten forfatter.

3-strengs *tambura* og autentisk musikk

I samtale om hvordan det eksperimenteres i uttrykk og sjangre forteller Ivanka at skolen utelukkende arbeider med folkemusikk, og ikke andre sjangre. Hun trekker frem to tilfeller av måter det eksperimenteres på innenfor folkemusikksjiktet, eksempelvis i autentiske folkemusikkensembler. Det finnes en eldre *tambura*-type med tre strenger, der den lyseste stemmes ut fra melodien toneart og de andre strengene fungerer som bordun/dronestrenger for å fylle klangen. Dette er en typisk karakteristikk for autentisk musikk ettersom 8-strengs *tamburaen* som anvendes i dag er en modernisert utgave av den eldre varianten. Elevene blir satt sammen i en *tambura*-gruppe akkompagnert av *darabuka*¹⁵ og skal da fremføre eldre, autentiske melodier og arrangementer. Denne måten å spille musikk på trekker noen paralleller til Ruuds kapittel om *autentisk lytting*, med fokus på eldre estetisk uttrykk, kopier av instrumenter, teknikk og andre aspekter for å kunne bidra til «historisk korrekthet» (Ruud, 2016, s.230). Jeg erfarer at disse *autentiske ensemblene*, om man vil, fungerer som enda mer innadgående dybdestudier av eldre autentisk musikk, for å kunne forsterke musikalsk kunnskap hos elevene og hjelpe med å identifisere forskjellene i eldre, autentisk musikk med eldre *tamburaer*, og autentisk musikk som fulgte etter med den moderne *tamburaen*¹⁶. Ettersom de nederste to strengene på 3-strengs *tambura* ofte fungerer som drone eller bordunstrenger til melodien, vil det resultere i en mer horisontal spillemåte, som igjen gjør veldig raske løp over større registre vanskeligere enn på moderne *tambura*. Ved å konkretisere karakteristikk

Dimitar og *tamburaens* muligheter

I et rom i gamlebyen i Plovdiv har Dimitar fulgt oss fra AMTII og vi setter oss ned for å snakke *tambura*. Mens lyden av en ung saksofonist som øver på Donna Lee kommer fra rommet ved siden av, går vi rolig i gang med å snakke om hvordan Dimitar startet med musikk og hvordan han opplevde sin musikalske oppvekst. Dimitar er utøver, pedagog og dirigent, og har drevet med musikk siden han var syv år gammel i hjembyen sin, Stara Zagora. Etter dette studerte han på Kotel, etterfulgt av bachelor, master og til slutt doktorgradstudier ved AMTII Plovdiv. «Det var vanlig på den tiden da jeg vokste opp at foreldre meldte barna sine på musikkurs». På denne tiden var det visst vanlig for foreldre,

¹⁵ Darbuka, tarabuka o.l, Avlang, begerformet tromme ofte lagd av metall. Mye brukt i øst-europeisk, nord-afrikansk og asiatisk musikk.

¹⁶ Betegnelsen «moderne *tambura*» brukes om 8-strengs *tambura* mens «eldre *tambura*» gjelder *tamburaer* med ulike strengeantall og stemminger.

også i familier uten mange musikalske familiemedlemmer, å melde barna sine på musikk-kurs enten privat eller i regi av en lokal skole. Dimitar er ikke født inn i en familie med musikere, men en familie som hadde glede av musikk og meldte han inn i opplæring da de oppdaget at han hadde et talent.

Regionale tradisjoner og de store mesterne

D: «Jeg spilte i utgangspunktet horoer av anerkjente instrumentalister; Rumen Sirakov, Svetan Radkov... De som har gjort innspillinger i den bulgarske nasjonale radio. Og på en måte har repertoaret deres blitt kjent i hele Bulgaria. Jeg har ikke en sterk tilhørighet til Trakia-regionen. Man kan si at tamburaen er et typisk instrument for pirin-regionen, koblet til folkloren der, syngingen og slikt. Alle andre steder finner vi ikke denne karakteristiske stilen, men kanskje ellers i Shopluka, nærmere Sofia der vi finner vi en karakteristisk stil koblet til Rumen Sirakov og generelt andre musikere som har spilt i radioorkesteret, folkeensemblet eller undervist. De har hatt ressurser til Balkanton og muligheter for å spille inn musikk til den nasjonale radioen, på den måten har stilen deres blitt populær i hele landet, i motsetning til mer regionale tradisjoner og små skoler. Og slik begynte vi med deres horoer. Vi sier at metodologisk når vi skal lære om de fysiske aspektene ved instrumentet, blir vi først kjent med de håndverksmessige karakteristikkene hos en musiker. Det begynner med deres repertoar.»

Innledningsvis i intervjuet, snakket Dimitar og jeg om hvordan han lærte seg tradisjonen og hvilke veier som ledet han til nåtiden, og han tok meg steg for steg gjennom de viktigste milepælene. Han er fra Stara Zagora som ligger i *Trakia-regionen* og har lenge vært bosatt og arbeidende i Plovdiv (i hjertet av samme region), men forteller at han *ikke* favoriserer trakisk musikk. Dette er interessant å høre i lys av egne inntrykk og oppfatninger jeg har opparbeidet meg over flere år, der jeg har erfart at trakisk musikk har fått en slags status som ‘høykultur’, grunnet stor popularitet og utøvere fra denne regionen som har bemerket seg både nasjonalt og internasjonalt. «*Although the school was in theory devoted to all the country's regional styles, in practice, as Penev, acknowledged, "the basis [of instrumental instruction] is the Thracian style* (Rice, 1994, s. 226). Rice utdyper med å fortelle om hvordan de mest profesjonelle musikerne og lærerne spilte etter denne tradisjonen uavhengig av hvilken region de arbeidet i. Han legger også til at institusjonene og skolene fortsatt gjorde tiltak for å lære elevene om deres egne lokale og regionale tradisjoner og bygge kunnskap om regionale

tradisjoner over hele Bulgaria. Dimitar er en representant på et høyt akademisk nivå for *tamburaen* som instrument, og er dermed potensielt mer *åpen* til tradisjonene, ettersom han har valgt en svært fordypende og bred vei til sitt instrument. Ivanka fortalte også om *tamburaens* rolle og stil i Pirin og Sofia, og Rumen Sirakov trekkes inn igjen som den første og viktigste personen for *tamburaens* rolle på et nasjonalt plan. Medienes kraft i dette er gjeldende, da radioinnspillingene som Dimitar trekker frem var nasjonalt tilgjengelige, og dermed ble *tamburastilen* til Rumen Sirakov og de andre *tamburaspillerne* introdusert på et nasjonalt plan og ga stilen et fokus utenfor dens egen region.

Til slutt kommer vi tilbake til samme kronologi som legges frem av Ivanka; elevene må begynne med den autentiske musikken og med de største mesternes *horoer*. Dette krever selvfølgelig de tekniske ferdighetene som kreves for å kunne spille musikken, som læres i starten av den musikalske opplæringen og er tett knyttet til repertoaret som spilles.

Skillet i generasjonene – konservativ praksis vs. ‘glem alt du har lært’

«Man kan for eksempel... 50 *horoer*, og det er nok for å undervise elevene». I dette segmentet av møtet med Dimitar har vi begynt å diskutere hvordan utvikling av individuell stil finner sted mellom lærer og elev. Konteksten for Dimitars innledende sitat, handler om hans refleksjoner om at *læreren* er en hovedaktør i overleveringen av musikalsk kunnskap, og at dette reflekteres på en rekke nivåer. Alder og generasjon blir aktuelle temaer, der Dimitar kommer tydelig inn på hvilke utfordringer en lærer med lang erfaring møter i undervisning.

Poenget i hvor vanskelig det er for en musiker å oppdatere seg og å finne det nyeste av det nye er reelt, og jeg har selv kjent hvor man finner sin komfortsone og nisje og kan ha en tendens til å bli der. Disse 50 *horoene* som Dimitar har lært seg og bruker i sin musikk er trolig mange av de samme en eldre læremester har lært, men på et punkt vil det skille seg, da repertoaret muligens er enten foreldet eller har blitt påvirket av supplement fra nyere repertoar.

Basert på Rices modell for musikalsk opplevelse, ser vi samspillet og sameksistensen mellom sosiale,

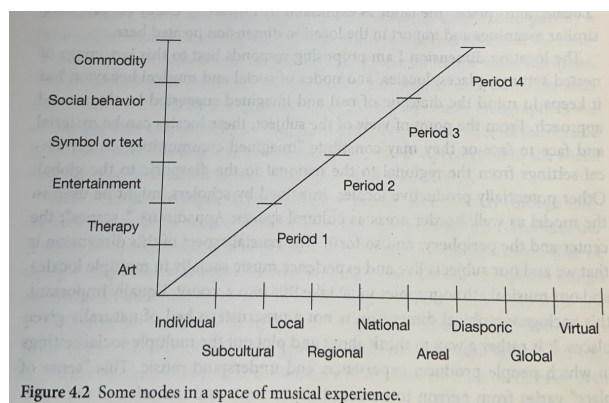


Figure 4.2 Some nodes in a space of musical experience.

funksjonelle og tidsmessige aspekter (Rice, 2007, s.120). Modellen illustrerer i mer eller mindre grad et livsforløp for individs opplevelse av musikk, og resultatet av Y- og X-aksen er forskjellige perioder i individets liv. I henhold til den bulgarske folkemusikkens forholdsvis unge historie innenfor institusjonalisert, musikalsk opplæring, opplever jeg på bakgrunn av Dimitars refleksjoner og egne erfaringer at generasjonene skiller seg markant fra hverandre i deres praksis. Det kan virke som at de eldre læremesterne hadde ikke samme ambisjoner eller samme forhold til å invitere til eksperimentering som de yngre lærerne, og de har funnet 'sin greie' for lenge siden, slik Dimitar opplever det. En musiker på 80 år som har levd mesteparten av livet sitt i krigstidene og kommunismen vil trolig ikke ha samme forhold til de forskjellige nivåene av musikalsk opplevelse, spesielt med tanke på teknologien og globaliseringen, men også de etniske aspektene i musikken. Med dette menes påvirkninger og karakteristikk vi kan spore ned til grensende land som Makedonia, Hellas, Tyrkia, Serbia og Romania. Rice skildrer eksempelvis sensuren han observerte i Stambolovo-konkurransen i 1988, der juryen gjorde aktiv innsats i å ikke anerkjenne musikalske opptredener med 'for mye' påvirkning fra sigøynersk, gresk eller annen musikk (Rice, 1994, s.255). I kommunismen var det offentlig sensur av østlig ornamentikk og mikrotonalitet, og ansenheten man fant i musikklivet som resultat av strenge regelverk og forbud, bidro til å styre hvilken retning folkemusikken skulle ta. Det kan på et vis sies at den kommunistiske stat Bulgaria *bestemte* hva 'bulgarsk' musikk skulle være. Dette tar selvsagt ikke høyde for at det samtidig var mer vanlig i lukkede selskaper og tilstelninger å spille musikk fra grenselandene og musikk med elementer fra alle kanter.

Dersom en musiker har spilt hele sitt liv som bryllupsmusiker på landsbygda har han mest sannsynlig fått et nasjonalt perspektiv på sin opplevelse, og trolig opplevd musikk frem til *commodity-planet*. I en eldre musikers liv og virke i Bulgaria, vil han med større sannsynlighet ha tatt del i bryllupsmusikkbølgen på 70- og 80-tallet og blitt introdusert for vestlige elementer, moderne instrumentasjon og mer eksperimentell tolkning av tradisjonsmusikken. Periodene representerer indirekte alderen til et individ, men i motsetning til det vi ser i modellen så erfarer jeg at utviklingen *ikke* lineær. Den er heller ikke representativ for mer enn ett individ om gangen. Dimitar erfarer dog at hans egen praksis er mer *suboden*, eller mer åpen. '*Glem alt du har lært*', sier Dimitar til elever, og åpner for nye perspektiver i undervisningen og sin praksis, som leder oss videre til neste tema.

Frasering i 2/4

«Jo færre begrensninger studentene har, desto bedre er det for deres egen måte å tenke på», poengterer Dimitar. Dette poenget fikk han til å tenke på et konkret tilfelle han har arbeidet med i sin undervisning, som går ut på *frasering*. Hans egen refleksjon rundt åpen metodikk og ‘dekonstruksjon’ av allerede etablerte vaner var bakgrunnen for temaet i vår samtale. I 2/4 er det i flere stilarter sterk triolunderdeling og det praktiseres oftest et spesifikt plektermønster på melodier som fyller ut taktene.

The image shows two musical staves, A and B, in 2/4 time. Both staves feature a sequence of four triplet groups of eighth notes, each with a 'V' above it indicating a pick. In the third measure of each phrase, there is a triplet of eighth notes. In staff A, the triplet is marked with a '3' and a bracket. In staff B, the triplet is also marked with a '3' and a bracket. The notation is in treble clef with a key signature of one flat.

Trioler i 2/4, A) Alternate picking, B) “Triol-picking” (spor 19-20)

Dimitar problematiserer dette spesifikke plektermønsteret ved å spille en konkret melodi. I en undervisningssituasjon demonstrerer han dette ved å vise elevene hvordan man kan eksperimentere med måten de betoner med plekteret. Triolene i melodien kan betones slik det står i ‘A’, *alternate* (annenhver opp og ned), eller ‘B’, ned-opp-ned ned-opp-ned slik at man får et dobbeltslag mellom siste triol og første triol i neste gruppering, det jeg kaller *triol-picking*. I tredje takt i begge eksempler har jeg notert ut fra mønsteret, som tar utgangspunkt i at åttedelstriolen som mangler indirekte blir spilt slik at mønsteret går opp og ikke forskyves. Eksempel B understreker triolunderdelingen veldig tydelig, mens *alternate picking* får melodien til å flyte på en mer homogen måte som ikke resulterer i for tydelige aksenter. Når Dimitar demonstrerer det på *tamburaen* klinger det forskjellig og han legger vekt på det ikke er galt å betone tydelig for å kjenne takten eller rytmen under, men at det nødvendigvis ikke er det beste for frasen. «Det er ingenting galt i å kjenne pulsen/betoning, men man tenker ikke over at *fraseringen forandres*» understreker Dimitar. Slik jeg forstår han i denne konteksten, forandrer frasen i seg selv karakter som et resultat av hva slags betoning melodien har og det er viktig for elever å anvende forskjellig betoning eller teknikker for å tolke eller *formidle* frasen på den ønskelige måten for utøveren. Han demonstrerer en glidende overgang fra triol- til *alternate picking* for å tydeliggjøre forskjellen i frasering/lyd (spor 21). Akkurat som å stemme om *tamburaen*, er variasjon i plekterbruk og betoning enda

et verktøy for musikeren for å forme sin egen stil og kreativitet, som igjen reflekterer musikalsk kunnskap. Ved å 'glemme' hva man har lært, tar man et steg ut av sine vaner for å utvide sine egne ferdigheter og horisonter, og dette er en metode for å opparbeide musikalsk kunnskap.

Nye hemmeligheter

Tradisjonsmusikken formidles, bevares og utvikles *gjennom* utøverne med sine instrumenter. I dette aspektet er det interessant å se hvilke tanker vi finner hos høyt profesjonelle utøvere, og hvilke aspekter de utforsker på sine tradisjonelle instrumenter. Hvilke kvaliteter bevares? Hvilke kvaliteter utvikles? Slik Dimitar forteller oss historien om den bulgarske *tamburaen*, later det til at det har vært en reise fra å være et melodisk instrument, til å bli et både akkompagnerende, harmonisk og melodisk instrument. Opprinnelig ble den stemt i toneart etter behov, da med melodistreng og tilhørende strenger som dronestrenger. Disse variantene av *tambura* hadde oftest 4 strenger. Instrumentbyggere har i den moderne *tamburaens* utvikling valgt å adaptere stemming fra gitaren, derav gitt den 4 doble strengepar stemt D-G-B-E. Valg av stemming og antall strenger har trolig blitt utformet av praktiske grunner og med inspirasjon fra andre beslektede instrumenter som den greske Bouzoukien, og har stort sett vært uberørt etter dette. Etter å ha fått undervisning på *kaval* samtidig som jeg alltid har spilt gitar, ble jeg interessert i å lære meg å spille *tambura* da jeg fant ut hvordan *tamburaen* stemmes, ettersom det betød at mine ferdigheter på gripebrettet delvis kunne overføres. Det er befriende og gir en gitarist en rask start når man kan overføre kunnskap på gripebrettet, men de samme utfordringene man finner på gitarens gripebrett dukker også opp her. Stemming som tema hadde jeg ikke utforsket mye i forkant av prosjektet ettersom det er et faktum man simpelthen *godtar*, eller kanskje lener seg på, når gitarens standardstemming E-A-D-G-B-E er den vi anvender aller oftest i vår vestlige musikk. Dette utelukker ikke andre populære stemninger som Drop-D, Eb-standard, åpen dur-stemming, DADGAD, o.l., men sier noe om hvor etablert og fundamental standardstemmingen er i vår vestlige musikk. Etter å ha spilt i ca. 30 år og med mye erfaring bak seg har Dimitar kjent litt på hvordan *tamburaen* som instrument «ikke har noen flere hemmeligheter å avdekke». I kontinuerlig arbeid som instrumentalist og pedagog har Dimitar derfor begynt å utforske *stemming* og dets muligheter for instrumentet. Den nye stemmingen kaller han enkelt for *kvalt-stemming*, eller *kvaltuning*. Ett år har gått siden han først begynte sitt kvartstemming-eventyr og han forteller entusiastisk om hvordan en ny verden har åpnet seg ved at man lærer seg å kjenne instrumentet på nytt.

Vanligvis stemmes en *tambura* som en gitar fra D-strengen og lysere med dobbel streng per tone; D-G-B-E. Stemmingen gjør det slik at akkordomvendinger, skala-posisjoner og andre idiomatiske aspekter ved gitarens gripebrett kan la seg overføre fram og tilbake. Det dukker dog opp et velkjent ‘problem’ ved gitarens stemming som byr på utfordringer og det er forholdet mellom kvarter og terser i stemmingen. B-strengen bryter med mønsteret på gripebrettet i forhold til intervallene vi ellers finner på strenger som stemmes i kvarter (E-A, A-D, D-G, B-E). Dette skaper en slags asymmetri i posisjonene, i motsetning til posisjoner på fiolin eller mandolin i kvintstemming. Dimitar har derfor eksperimentert med å stemme om instrumentet til en ren kvart-stemming, som både byr på mer symmetriske og overførbare fingersposisjoner i oktaver på instrumentet, samt nye muligheter for akkordomvendinger, *voicing*¹⁷ og variasjoner.



Standardstemming

Kvartstemming

Altereringen i *tambura*ens stemming resulterer i at akkorder og skalaposisjoner man ellers ville kjenne til, åpenbart forflyttes eller klinger annerledes dersom man griper der man vanligvis ville spilt. Dimitar trekker spesifikt frem akkordomvendinger og *klang* eller timbre som et aspekt i arbeidet med kvartstemming. Han demonstrer på sin *tambura* i kvartstemming, og demonstrerer hvordan sekstakkord i hans ører ikke låter like bra som *kvintvoicing*. Argumentet for dette er klangen av tersdominans i akkordene, som *ikke* er foretrukket i Dimitars ører. Utskiftning av en sekstakkord med en *kvintvoicing* som doubler kvinten låter renere og mer homogent samtidig som det løser spilletekniske utfordringer ved

¹⁷ Voicing, engelsk begrep for omvendning eller akkordstruktur.

endring av akkorder. Som anvist i eksemplet under (A-D) har jeg forsøkt å fremstille hvordan samme akkord gripes i standard kontra kvartstemming. Slik Dimitar demonstrerte det er B) foretrukket over A) og D) er foretrukket over C). Man kan med andre ord anse eksemplene til høyre som foretrukne *voicing*er i kvartstemming. Ex. D) i kvartstemming er en kjent *voicing*, som er den nedre delen av en typisk barré-akkord på gitar med grunntone på dypeste streng. For å få samme *voicing* i standardtuning på *tambura* må vi anvende en annen fingerstilling jeg opplever som et mindre anvendbart grep, spesielt i høyere tempi.

E-dur

A) Tersvoicing/Sekstakkord

B) Kvintvoicing/Kvintakkord

G-dur

C) Grunnstilling m. oktav

D) Åpen voicing/Spredd Leie

Dur-voicinger for tambura

Når Dimitar trekker frem kvalitetene vi finner i de ulike akkordom vendingene med ny stemming og hvordan de låter, begynner vi å få et mye mer bevisst forhold til instrumentet, dets muligheter og bruk. I studie av dette handler det om å lære instrumentet litt på nytt, men ved å potensielt konseptualisere kvartstemmingen på *tambura* som en vanlig gitar fra tykkeste til 3. tynne streng, eller til og med en vanlig elektrisk bass, vil man få samme posisjonering, toneart tatt i betraktning. Hvis en elev med andre ord er kjent med 6-strengs gitar vil de fire dypeste strengene være likt stemt, ettersom den delen av instrumentet i grunn er stemt i kvarter, dog mørkere stemt på gitar i motsetning til *tamburaen* i dette eksemplet. Denne oppdagelsen gjorde jeg i ettertid, da jeg i samtale med Dimitar var så interessert i stemming som tema i det store og hele, at det ikke falt meg inn der og da at det faktisk er beslektet og overførbart fra og til gitar. Ved å ha kvint lysest og ters i bass slik som B), vil stemmeføring eller variasjoner av moll og dur være enklere, i motsetning til sekstakkordene der ters må flyttes i to oktaver.

Kromatiske bassganger med terser i bass forekommer ofte i bulgarsk tradisjonsmusikk, og f. eks. trinnene IV-IVm – I er typiske for akkompagnement. I kvartstemmingen ser jeg at stemmeføring av denne progresjonen med kromatisk bevegelse i nederste tone i akkorden, vil kunne være veldig intuitivt å utføre fremfor parallelføring av ters både lysest og dypest i voicingen slik nevnt tidligere. Det låter også mer ‘pianistisk’ eller kanskje ‘koralt’, og med det mener jeg en måte å spille på der man prøver å bevare flest antall felles toner mens akkorder forflytter seg for å unngå stemmeskred eller veldig tydelige parallelføringer i akkorder.

Kvartstemming er på ingen måte noen standardisert stemming, men mulighetene og argumentene for anvendelse i musikken oppleves som troverdige og anvendbare. Slik Dimitar nevnte innledningsvis, er det åpent for å utforske *tamburaen* når du er på hans nivå, men han nevner: «*Det er viktig å introdusere dette til de mens de ennå er unge*». Uten å direkte ha spurt hvorfor, vurderer jeg om bakgrunnen for dette er at unge utøvere som ikke har mange år bak seg med opparbeidede vaner, uvaner, repertoar, spillestil og ikke minst forhold til gripebrettet kanskje er mer mottagelige for å lære seg dette. Introduserer man et slikt verktøy til ‘de rette’ elevene i en tidlig alder, kan det potensielt ble de nye pionérene i tradisjonsmusikken som bygger en karriere på å eksklusivt skrive, komponere og spille med kvartstemming. Dimitar tilbyr en mulighet eller en *invitasjon* til eksperimentering, og ettersom han har kun lagt bak seg ett år med denne stemmingen, ønsker han å dele sin entusiasme med andre instrumentalister. På dette vis vil kanskje Dimitar ha bidratt til å utvikle *tamburaen* som instrument i den bulgarske tradisjonen.

Det ser altså ut til at også de eldre, tradisjonelle bulgarske instrumentene har viktige individer som driver dets utvikling fremover; Ivanka og Shiroka Laka jobber for å trene elever i å komponere eget materiale, mens Dimitar jobber med sine prosjekter og forslag til nytenkning, som alt i alt resulterer i aktuelle metoder for videreutvikling av folkemusikken.

Orkesteret øver

Dimitar dirigerer studentorkesteret utenom å undervise på *tambura*, og inviterer oss til å se de øve på en suite, en slags potpurri av flere stykker i tradisjonell stil, men med noe mer moderne arrangering (spor 24). Denne måten å arrangere på er i tråd med *obrabotki-perioden* etter Filip Kutev, med mer klassiske tilnærmelser til tematiske bearbeidelser og musikalsk

form. Formatet «folkeorkester» viser seg også her som en slags oversettelse av det klassiske orkesteret. Orkesteret består av *gadulka*, *gaida*, *kaval*, *tapan*, *tambura*, *basstambura* og kontrabass. *Gadulkaene* er flest og besetningen minner noe om strykere og deres rolle i et symfoniorkester der de leder tydelig an og har flere stemmegrupper i orkestret. Jeg ønsker å trekke frem kjønnsfordelingen på instrumentene i lys av Timothy Rices funn tidligere i Bulgaria og hans fokus på de første anerkjente kvinnelige instrumentalistene i Bulgaria, slik det gjøres i kapitlene *boys learn to play instruments* og *girls learn to sing* (Rice, 1994, s.44-65) og kan oppleve å se med egne øyne at orkesteret nesten er like godt representert hos begge kjønn. Det kan virke som at disse kjønnsrollene har løsnet over tid, noe som allerede startet med sentrale skikkelser som Maria Stoyanova, den første kvinnelige *gaidaspilleren* og hennes brudd med forventninger rundt kvinners foretrukket hovedinstrument (s.268). Slik Ivanka snakket om at vokalistene i Shiroka Laka blir oppmuntret til å lære seg et instrument ved siden av sang, ser man i nåtidens Bulgaria at de kvinnelige instrumentalistene er langt flere enn det later til å ha vært tidligere. Det er spennende å se med egne øyne hvor mange studentene er og hvor profesjonelt alt er, samtidig som institusjonene og lærerne i seg selv gjør en aktiv innsats for at alle som studerer skal ut i arbeidslivet. Det bulgarske nasjonale radiofolk-ensemblet er et orkester som minner om norske KORK, som spiller aktivt på radio, tv og konserter i Bulgaria, og er et statlig initiativ med de beste av de beste folkemusikerne i landet. I tillegg til å spille tradisjonelle arrangementer, spiller de også mer moderne suiter og andre bearbejdede folkesanger i mer bearbejdet og moderne stil. Dette gjøres gjerne med enda mer utvidet besetning av instrumenter som trekkspill og akustiske gitarer, samt el-gitarer og trommesett i enkelte sammenhenger.

Acho, en sekkepiper med jazzutdannelse

Mot slutten av røykepausen i solsteiken viser de andre medlemmene av blåseorkesteret meg opp til øvingssalen deres. Der sitter Acho og øver på *horoer* på sin altsaksofon mens de siste gjenværende i orkesteret pakker ned sakene sine for dagen. Achos reise har vært litt utradisjonell, med fokus på sang på foreldrenes initiativ, *kaval* i tidlig alder, spesialisering på *gaida* og deretter saksofon i sine høyere studier. «Jeg er en tradisjonsmusiker, det er derfor jeg spiller i det store og hele», forteller Acho om sitt liv og virke som både *gaidaspiller* og saksofonist, men spesifiserer at hans forelskelse i saksofon i 11-12 årsalderen kom av en interesse for å spille *tradisjonsmusikk* på instrumentet. Veien hans videre var en rytmisk¹⁸

¹⁸ Rytmisk; klassisk vs. rytmisk, altså jazz- og annen rytmisk musikk som ikke inngår i vestlig kunstmusikk.

konservatorieutdannelse, men han har alltid fortsatt med folkemusikken og spiller dette like aktivt som sitt rytmiske fokus.

Acho definerer folklørebegrepet

Folk og musikk blir igjen et tema for samtale, da Acho trekker frem folklørebegrepet og forklarer hans tolkning av. Slik betegnelsen 'folk' brukes i bulgarsk kultur og hverdagsliv, er det i praksis mer en forkortelse av *folkløre* og omfatter som tidligere nevnt sang, dans, musikk, klesdrakter, kjøkken og språk. Jeg ser for meg at *kulturarv* er det nærmeste vi kan oversette kontekstuellet som vil innebære den samme tyngden og de samme symbolske elementene vi finner i det bulgarske språket. Så langt har både Ivanka og Acho trukket frem folklørebegrepet og i likhet med andre relevante forklaringer på tradisjonsmusikkens rolle hos bulgarere, er de ganske bevisste på sitt forhold til musikken og deres posisjon i folkløren. Det kan virke selvfølgelig hos to musikere hvordan en er pedagog i et av landets mest sentrale institusjoner, og en er utøvende musiker på heltid, men av erfaring er ikke alle dyktige musikere like reflekterte. Å formidle kunnskapen sin videre er en type musikalsk og sosiokulturell kunnskap i seg selv, med et bredt spekter av faktorer både på språklige og instrumentelle ferdigheter.

Saksofonen i tradisjonen

D.D: «Har du noen gang jobbet med å aktivt imitere karakteristikk eller særegenheter ved gaida-spill i ditt eget saksofonspill?»

A: «Ja, jeg har imitert, og det er kanskje slik jeg har fått en egen karakteristisk stil. Det er noen ting vi finner i gaida som vi ikke finner i noe annet instrument som små ornament og melismer... Om disse utføres ved hardt arbeid på klarinett og saksofon når man spiller tradisjonsmusikk, utvikler man en egen spesifikk, særegen stil. Jeg har prøvd å anvende dette. Tradisjonsmusikken kommer ikke fra klarinett eller saksofon, den kommer fra gaidaen, kaval - det er den ekte, autentiske, bulgarske tradisjonsmusikken. (...) Den kommer fra de tradisjonelle instrumentene og etter det går vi mot klarinett, saksofon og trekkspill. De henter musikk fra de (tradisjonelle) instrumentene.

Instrumenteringens historie fortelles av Acho med fokus på hvilken *rolle* instrumentene har, og hvilke instrumenter som kom først og ikke. Det er indirekte snakk om en kronologi, der de tradisjonelle instrumentene er fundamentet for alt som kom etter, og deretter er et ideal man

lever etter gjennom musikken. «*De henter musikk fra instrumentene*», sier Acho og parallellen mellom dette og hans egen reise ved å emulere karakteristikk fra *gaida* i sitt saksofonspill, virker å være en veldig bevisst prosess i å vise musikalsk kunnskap. Å spille *gaida*-ornamenter på en saksofon viser til en type innsikt som i og for seg er utenfor det forventede, der vi i dagens Bulgaria allerede har mange maistori både på saksofon, klarinett og trekkspill. Innsikten og de spilletekniske ferdighetene som kreves for å emulere *gaida*-ornamentikk på saksofon vil vise en unik fortolkningsevne og musikalsk forståelse hos utøveren, ettersom mekaniske og rent strukturmessige forskjeller setter instrumentene i helt forskjellige grupper. Det er med andre ord ingen *rett* måte å spille ‘*gaida*-stil’ på saksofon, men innsatsen hylles uansett, ettersom det er utenfor det forventede for en saksofonist.

Et punkt vi kommer tilbake til i neste kapittel er allsidigheten mange opplever med saksofonen som instrument, og som Acho også forteller om i sitt arbeid med emuleringen av andre instrumenter i sitt eget spill. Acho demonstrer konkret hvilke *taini* eller karakteristikk vi finner i enkelte instrumenter og som er svært ekspressive i musikken, eksempelvis *langsom glissando* i en *bavna pesen* (spor 25). Ettersom *bavna pesen* blir utført på vokal så vel som strenge- og blåseinstrumenter er det mange muligheter for emuleringer i flere retninger, men *glissando* utført på Achos måte minner meg om en slags ‘vokal’ kvalitet. Denne måten å spille en *glissando* på er et godt eksempel på et *taini*, der man som lytter ganske naturlig identifiserer at det gjøres noe musikalsk som man beundrer seg over, men ikke nødvendigvis forstår hvordan man skal gjengi. Jeg kommer heldigvis inn i møtet med Acho med mye saksofonerfaring selv, og identifiserer raskt ved å observere *embouchure* og fingrene hans at det er en kombinasjon av å åpne klaffer gradvis kombinert med å endre luftstrøm, samt justere *embouchure* for å ‘slippe tonen ned’, for så å hente den opp igjen. I rytmisk musikk har jeg anvendt *glissandoer* i mange sjangre og kjenner til hvor taktilt og fysisk det er, samt hvor vanskelig det er å beskrive hvordan dette skal utføres til noen som eventuelt ikke har lært det ennå. *Glissando* i dette eksempelet er ikke nødvendigvis et essensielt ornament, men bidrar til å gjenspeile musikalsk kunnskap hos utøveren, referere til *gaidaornamentikk*, synliggjøre et bredt repertoar av teknikker og vise at han spiller med sjel.

Mat og musikk

«(...) *Vi kan si at vi skal lage tradisjonell bulgarsk mat, for eksempel ‘bop’. Du må ha i paprikaer, løk og bop. Det er det, du kan ikke bruke noe annet.*»

Når jeg spør Acho om hvilke karakteristikkene man finner i saksofonen som bemerker seg i musikken, trekker han frem eksempler med *gaida* og forteller at man ikke kan dikte frem eller finne opp de tingene selv, det er ting som må læres. De karakteristiske elementene vi finner i *gaida* kommer fra maistorer som har spilt disse i årevis, derfor kan ikke disse elementene utelukkes. Tilfellet er heller at disse karakteristikkene *må* gjentas og bevares, ettersom maistorene på en måte er bestemmende for forventet musikalsk estetikk og uttrykk i etterfølgende generasjoner. Det er altså noen elementer som ikke lar seg eksperimentere med, og disse kan være mye forskjellig, men for å konkretisere dette tegner Acho et fint bilde, med en metaforisk historie i form av sitatet fra kapitlets start.

«(...) Vi kan si at vi skal lage tradisjonell bulgarsk mat, for eksempel 'bop'. Du må ha i paprikaer, løk og bop. Det er det, du kan ikke bruke noe annet. Om vi skal sammenligne det; med gaidaen kan man spille disse og disse tingene for å gjenkjenne det som en gaida, man kan eksempelvis ikke spille bossa nova eller latino, eller elementer i tradisjonen som ikke er ment for gaida.»

Når Acho snakker om å 'gjenkjenne *gaida*' blir jeg interessert; kjenner vi ikke igjen den spesifikke timbren i en *gaida*, med sin nasale og kraftige tone? Det er ikke nødvendigvis det som er det viktige spørsmålet, men heller *hva* det er som får noe til å høres ut som en *gaida*. Slik Acho ordlegger seg, tenker jeg at å gjenkjenne et instrument i denne konteksten innebærer *hvordan* instrumentet spilles og ikke bare klangen i instrumentet. *Gaida* blir både et symbol på en spillestil og tradisjonen rundt en spillestil, samt instrumentet selv.

Historien og eksemplet blir trukket fram igjen noe senere i intervjuet, og denne gangen handler det om regionale forskjeller og variasjoner innad i *etablerte* tradisjoner, slik som 'bop' i foregående eksempel:

«Nå skal jeg gi deg nok et eksempel med bop, kanskje fordi jeg ikke har spist (han er sulten og tenker på mat). I en landsby i Bulgaria lager de bop på én måte, mens i nabolandsbyen ti kilometer unna lager de den på en helt annen måte. Hvorfor har det blitt slik? Det har blitt slik ettersom Bulgaria har vært 500 år under tyrkisk styre og folket har ikke hatt mulighet til å reise mye. La oss si at barnet har vært sykt, eller du skulle kjøpe nyttedyr, eller ja, vi snakker om folklore, du skal reise et sted og du tar med deg tilbake oppskrifter for mat, broderier eller folkedrakt, en sang hvis vi snakker om musikk, så tar du det med deg tilbake

til din egen landsby. Det jeg generelt ønsker å si at kulturen har vært lukket i hver landsby og det som har blitt eksempelvis sunget i en landsby finner man opprinnelig kun der eller har blitt skrevet/lagd der, og i en annen landsby kan det hende at noen har besøkt en annen landsby, tatt med seg sangen tilbake til sin landsby og sunget den annerledes.

I samtalen blir det fort tydelig at Achos refleksjoner rundt hvordan eller hvorfor kulturen har blitt som den har blitt har mye med dagliglivet å gjøre, og hans bilde på musikk vs. bop er en kreativ måte å illustrere det på som gir mening for meg som lytter i samtalen. Mat har sin rolle i kulturen akkurat som musikken, og uavhengig om det er oppskrifter på mat, klesdrakter eller musikk, beveger dette seg fra sted til sted og endres underveis.

«Man spiller musikken folket vil høre»

Enhver musiker må sette seg inn i og lære de større regionale tradisjonene i Bulgaria, hva som gjør disse særegne, samt kunne spille et repertoar fra de forskjellige regionene. Acho poengterer; «*man spiller musikken folket vil høre*». De profesjonelle musikerne i Bulgaria spesialisere seg ofte på en musikalsk region noe mer enn andre, men skal samtidig beherske de viktige trekkene vi finner i de fleste sentrale regioner. «*Er man i Nord-Bulgaria spiller man Shopsko musikk, publikumet der er ikke interessert i å høre bare Trakisk musikk...*», forteller Acho, og legger vekt på at lokalidentitet spiller en viktig rolle i musikkens betydning i samfunnet. Sammenligningen er forøvrig problematisk å likestille, ettersom tradisjonsmusikken i Bulgaria har en nasjonal appell på nivå med popmusikk i Norge, og jeg ønsker i dette delkapitlet å fokusere på forholdet mellom regional kunnskap, identitet og musikalsk repertoar. Når vi som norske musikere spiller norsk musikk på fester eller andre begivenheter, gjør vi ofte bevisste valg av repertoar ut fra noen nøkkelfaktorer. Jeg erfarer fra eget virke som underholdningsartist i Norge hvordan «publikumsfrieri» eller tilpasning av repertoar til publikum skjer på bakgrunn av alder, regionalitet og til dels yrke. Spilles det for et nordnorsk, ungt publikum, er det aktuelt å spille låter av Sirkus Eliassen, spiller man for rogalendinger kan man spille cover av Kaizers Orchestra, spiller man i Trondheimsregionen så kan man spille DDE. Lokalpublikumet har både en lokal, samt en regional tilknytning til musikken, og det er ikke utenkelig å føle på publikumsfrieri, nostalgi og andre positive følelser og assosiasjoner man har til musikken som har vært rundt en selv i dagliglivet. I de forskjellige regionene har også instrumenter forskjellige typer roller; *tamburaen* har historisk hatt en større rolle som solo-instrument i *Pirin* og *Shop-regionen*, mens i *Trakia-regionen* har

kaval en betydelig mer sentral rolle og lengre historie. Når musikeren har satt seg inn i tradisjonene og kan spille flere av disse på en god måte, regnes han som mer profesjonell. Kunnskap innen alle tradisjoner vektlegges som en *rikdom* for utøveren, som gjør han til en bedre musiker. Acho behersker flere regionale tradisjoner og spillemåter, setter dette inn i sitt yrkesmessige perspektiv, og demonstrer også *bavna pesen* og *horoer* i forskjellige tradisjoner (spor 23-26).

Den rette vei, etter Acho

«*Det er en historie*», forteller Acho mens han tar meg inn i kronologien i den bulgarske tradisjonen. Viktigheten av å kjenne historien og maistorene i sine respektive epoker på sine respektive instrumenter kan ikke understrekes nok, og det er et hårfint skille mellom innovasjon og tradisjon. Uavhengig av hvor skillet går er *historien* i fokus.

Historieperspektivet ble også bragt opp i korte trekk av Ivanka, under presentasjon av Shiroka Lokas fagoppbygning med musikkhistorie som eget fag, og det er ingen tvil om at dette elementet er sentralt i den bulgarske kulturen.

Læringsprosessen i tradisjonen er lang, og alle utøvere befinner seg et sted midt i en utvikling, fra noe som har vært, på vei til noe som skal bli. I denne sømløse overgangen mellom epoker innad i tradisjonen kan en spørre hva som er viktig å fokusere på når man skal lære å spille. Hvem er det vi skal lære av? Hva er det vi skal lære? Hvorfor skal vi lære akkurat disse *horoene*? Etter Achos eksempel er det viktig for den unge generasjonen å ikke fokusere for mye på suksessfulle innovatører i nyere tid slik som Petar Ralchev¹⁹.

De burde høre Traicho Sunapov, Ivan Milev, Boris Karlov, og den kronologiske tankegangen samt det historiske perspektivet på *utviklingen* i bulgarsk musikk står sentralt i flere av intervjuene, kanskje ekstra mye hos Acho og Ivanka.

«*Følg stegene til menneskene, slik årene har gått, for å lære alt riktig. Du lærer den eldre, autentiske musikken, den nyere bryllupsmusikken, og så er det på tide for deg å utvikle din stil. Da klarer vi å opprettholde reglene som gjør folkemusikken bra, det tenker jeg.*»

¹⁹ Petar Ralchev (f. 1961) er en av de mest anerkjente bulgarske trekkspillere i dag, som har hatt stor suksess i Bulgaria i nyere tid, både i tradisjonelle orkestre og i mer rytmisk/jazz-pregede prosjekter på internasjonal basis.

Vi diskuterer videre hvordan den musikalske oppveksten skjer, når det er modent for eksperimentering, hvem som gjør det og ikke og trekker frem Petar Ralchev igjen. Petar spiller en progressiv stil, men spiller også mye tradisjonelt repertoar, samt implementerer mange tradisjonelle elementer i sitt eget personlige, moderne preg. Hans bakgrunn som trekkspiller for et av Bulgarias mest anerkjente musikere gjennom tidene, klarinettist Ivo Papazov og andre orkestre, setter Ralchev i en posisjon som innehaver av det autentiske fundamentet, *svadbarska muzika* samtidig som han blander dette med nyere elementer fra etno-jazz, jazz og annen rytmisk musikk. Det eksisterer et slags maktforhold, der han med sin erfaring og sin bagasje har autoritet til å eksperimentere fordi han har fått det til på en god måte, og som slik jeg forstår, har klart å eksperimentere på en måte som allikevel gir tydelige referanser til foregående epoker. Ved Ralchevs eksempel, fortalte jeg hvordan jeg erfarte at det er enighet blant musikere om at dette er slik det skal gjøres, og da bekrefter Acho min påstand ved å si at det er «*pravilnie put*», eller den rette vei, og at han er enig i at det er *akkurat det* i hans øyne (17:18). Her brukes uttrykket i sin ekte, også direkte oversatte form, og det er ikke til å komme utenom at jeg på dette tidspunktet følte meg på bølgelengde med Acho; det var et slags gjennombrudd. Det er ikke lett å plassere seg selv i det usynlige maktforholdet i rommet, å vite hva man kan hevde eller drøfte, men i det åpne spillerommet mellom han og meg som to musikere som møtes, var det trygge omgivelser for å spørre om jeg hadde erfart eller forstått noe 'rett'.

Etter intervjuet hadde vi en liten saksofontime og beveget oss ut i parken for å runde av og ta farvel. Med Achos samtale ferskt i minne hev vi oss i bilen for å rekke vårt siste intervju, med musikeren Todor i nabobyen Haskovo.

Noter og bavana pesen

Tolkning av et notebilde er en prosess som innebærer både kognitive, teoretiske og praktiske aspekter, og som resulterer i en fremførelse av en viss karakter. Achos tanker om noter var en del av en større refleksjon han gjorde rundt klassisk musikk og forsøk på anvendt klassisk metodikk, der han føler at noter ikke gir god nok representasjon av det klingende materialet:

A: Det finnes ting som den klassiske musikk og dets kunnskap ikke kan skrive i folkemusikken. La noen skrive skrive «Izlel Deljo Haidutin», den sangen av Valia Balkanska, la noen skrive

den (noter), fange den og synge den slik. Utenom notene må man i folkemusikken høre og ha en lærer som kan veilede deg og gi.. Den følelsen, en 'njoh' (synonym for følelse/sans).

Mine erfaringer har ledet meg til denne refleksjonen før, og jeg har selv erfart at notebildene i seg selv sjeldent er tilstrekkelige, og at imitasjon eller veiledning med en kompetent musiker eller lærer er det som gir best utfall. *Izlel Deljo Haidutin*²⁰ (Deljo har blitt haiduk) er en ballade fra Rhodopi-regionen med *gaida* og vokal, ornamenter i vokalen som minner om jodling med en distinkt knekk og en skarp klang i stemmen. For å kunne beskrive det best mulig låter *gaida* som stemmen, og stemmen som *gaida*. Balladen har ingen grunnpuls og fremføres fritt, og dette er vanskelig å få notert. I eksemplet *Bavna melodia* (Stoikov, Delcheva, Kirov, Vaslivev, Dosev & Stoyanova 1988, s.47) ser vi én måte å notere en slik ballade på. Notebildet representerer forholdsvis sentrale elementer som pitch, ornamenter og fermater, men rytmikken og utførelsen av alle tonene er ikke representert med tanke på sangens frie rytmikk. Notene fremstår kun som et rammeverk og forsterker Achos refleksjon om hvordan man må høre og bli veiledet for å kunne tolke og fremføre dette materialet. Musikken finnes ikke alene i notene.



En ettermiddag i Haskovo - møtet med Todor

Kaffen ryker, det er liv i bysentrumet og maten kommer på bordet. «Saksofonen funker til alt», sier Todor mens han trekker på skuldrene og smiler. Som liten begynte han å spille *gadulka*, studerte ved Kotel og gikk deretter direkte ut i arbeidslivet. I militæret begynte han å spille saksofon, som har vært hans 2. hovedinstrument helt siden den dag. Han er utdannet med *gadulka* som hovedinstrument, men finner seg selv i å spille mye saksofon i diverse blåseorkestre og andre musikalske sammensetninger, både fast og frilans. Videre forteller han hvordan saksofonen kan anvendes både i folkemusikk, populærmusikk, klassisk og der det måtte trenge. I møte med denne kulturen, spesielt studentene og de nylig utdannede musikerne, har et nytt tema gjort seg synlig; beherskelse av to eller flere instrumenter, multi-

²⁰ «*Izlel Deljo Haidutin*» er en av sporene på 'The Golden Record'-vinylplaten, som dro med Voyager 1 og Voyager 2-rakettene ut i verdensrommet i 1977 (NASA)

instrumentalister med andre ord. Samtlige av musikerne jeg møtte fortalte i sine historier om sine musikalske oppvekster og virke at de gjerne behersker flere instrumenter, med forbehold om at de behersker et hovedinstrument. Acho var av samme sort, og fortalte om sine erfaringer med *gaida* vs. saksofon, eller det tradisjonelle mot det nye. Møtet med Todor var noe tilsvarende, bare med *gadulka* vs. saksofon. Hvorfor har begge jobbet aktivt med både saksofon og det tradisjonelle instrumentet? Hvilke muligheter ser man i hvert respektive instrument? Hvilke verdier kan overføres, hvilke kan beholdes?

«Saksofonen har ingen grenser»

Musikken er levebrødet til musikerne, og i samfunnet de lever i, med lønnen de får og mulighetene de har, virker det som at musikere som Todor har lært seg å spille saksofon *både* av interesse, men også for å ha flere ben å stå på i det musikalske yrket. «*Gadulkaen er min første kjærlighet, jeg vil nå si jeg er sterkest på gadulka, men spesielt for svadbarska muzika er saksofonen viktigere.*». Videre utdyper han hvordan de moderne instrumentene som klarinett, trekkspill, trommer og gitarer, samt i nyere tid keyboards og synthesizere er viktige instrumenter og at musikken alltid er i utvikling. Todor uttrykker senere i intervjuet at saksofonen ikke har noen grenser, og at instrumentet er særdeles allsidig i de aller fleste sjangre som pop, latino, marsj så vel som bulgarsk tradisjonsmusikk. Når han snakker om *gadulkaen* legger han veldig tydelig vekt på hvordan instrumentet har en spesiell plass i hans hjerte og at det er et veldig *ekspressivt* instrument, til tross for dets begrensninger.

«*Gadulkaen er ikke temperert, den er har ikke bånd, ja, akkurat, glissandoer, ting som gjøres med fingre, det er ikke satte toner, gadulkaen har ikke gripebrett en gang i motsetning til fiolin, og den er et litt «primitivt» instrument, men folkeinstrumentene er slik.*»

Med dette utsagnet tar Todor med oss videre inn i *gadulkaens* rolle som representant for de tradisjonelle instrumentene i motsetning til saksofon, og det er interessant å observere en slags dualitet i temaet, der *gadulka* på den ene siden er et instrument som har stor symbolsk betydning med den autentiske musikken i ryggen, samtidig som saksofonen for han personlig ble en ny vei videre i livet.

D: Ja. Men når du spiller.. Eller du spiller folkemusikk på saksofon og gadulka, det har jeg hørt! Du spilte en gang for meg og faren min, det husker jeg (saksofon). Men det er noen

karakteristikk eller karakteristiske ornamenter for gaida og saksofon, men når du spiller..

(blir avbrutt)

LS: Gadulka!

D: Ja riktig, jeg bare blander litt, haha. Imiterer du elementer fra gadulka til saksofon?

Prøver du på det?

T: Ja jeg prøver, alle mulige varianter. Fra saksofon til gadulka også. Det er karakteristiske ting og kanskje mest ornamentikk, men om musikken og melodien er lik, så blir det annerledes frasert, gadulkaen er strengeinstrument mens saksofon er blåseinstrument, men musikken er i hodet. Den er i hodet, og bare det er opp til deg hvordan ja. Det er fint hvordan alle instrument har «sjarm», spesifikk lyd, overtoner, og der kommer forskjellene fra. Og skjønnheten. I utførelsen. Og spesifikke lyder og slik.

Veldig spesifikke detaljer som akkurat hva som imiteres, diskuteres ikke i særlig grad i denne samtalen, men han kommer stadig tilbake til sitt punkt om saksofonen som et instrument uten grenser, og bekrefter at selv om noen karakteristikk kan være vanskelige å imitere, er det allikevel mulig. Den rene, autentiske musikken som vi alltid kommer tilbake til i møtet med musikerne, er en slags idealperiode og det er akkurat her det ønskes å imitere eller emulere, spesielt på nye instrumenter. På *gadulka*, *gaida*, *tambura* og *kaval* er det stilskapere og anerkjente maistorer, og selv om det har blitt et godt utvalg maistorer på de moderne instrumentene den dag i dag, letes det ennå etter inspirasjon fra de eldste heltene. En parallell jeg vil trekke er til jazzen, der jeg erfarer at mange moderne instrumentalister ofte ikke kun refererer til én generasjon bakover, men gjerne flere og kanskje til og med tilbake til starten, til jazzens største innovatører i sine respektive instrumenter. Dagens saksofonister refererer fortsatt tilbake til Charlie Parker og John Coltrane, og ikke kun Michael Brecker eller Chris Potter. *Historien* til den bulgarske tradisjonsmusikken er nøye studert og vektlagt i institusjonene og musikkskolene, der de jobber seg kronologisk fremover, slik vi har trukket frem hos musikerne i oppgaven. I denne historien tegnes ofte den autentiske musikken som *fundamentet* for alt som kom videre, og dermed virker det ikke så overraskende at man stadig søker hit musikalsk. I imitasjonen kommer Todor tilbake til et tidligere nevnt fenomen eller ideal i tradisjonen hos instrumentalister; «*instrumenter imiterer den menneskelige stemmen i grunn, sangen synges og når instrumentet skaper musikk imiterer den menneskelige stemme*». Før instrumentene igjen, var sang i fokus, og sang har alltid vært et fundamentalt og essensielt instrument i den bulgarske musikken, der f.eks. *Rhodopi-regionen* er kjent for sin a capella, polyfone sang, mens *Trakia-regionen* er kjent for sin svært ornamenterte, frirytmiske

bavna pesen-tradisjon. Det kan virke som det er *her*, i sangen, man finner opprinnelsen og inspirasjonen for instrumentene, og samtidig som det imiteres vokale kvaliteter, vil det finnes idiomatiske trekk som er særegent for instrument, som gjør visse typer frasering, intonasjon og klang mulig.

Musikk som levebrød

Acho og Todor har saksofonen som felles oppdagelse og vei i livet, der begge tok sine utdannelse i Kotel og deretter gikk videre, Acho med videre studier og Todor direkte ut i arbeidslivet som utøvende musiker. Da jeg spurte Todor om bachelorstudenter spesialisere seg musikalsk i utdanningsløpet, svarte han ja, og forteller om hvordan han ønsker han hadde fått med seg mer akademisk tyngde inn i musikeryrket, ettersom det gir et annet type nivå, kontakter og alt annet som følger med å utdanne seg. Riktig nok, en musiker er en musiker, og han har funnet sin vei, der jeg tolker Todor som at saksofonen muligens var en av de viktigste faktorene for å sikre hans overlevelse som utøvende musiker på heltid. Allsidighet blir et nøkkelbegrep og Todor var ganske tidlig ute med å ta opp sjangerallsidighet i saksofon både i populærmusikksjangre og tradisjonsmusikk. Ved å kombinere *gadulka* og saksofon blir han med andre ord en attraktiv musiker som kan dekke mange felt, ikke bare i mange populærmusikksjangre, men også innenfor tradisjonen. Vi har jo fortsatt autentisk musikk vs. *svadbarska muzika*, det gamle mot det nye, *gadulka* vs. saksofon. Ettersom bryllupsmusikken ble utviklet med instrumenter som saksofon, klarinett, trekkspill og trommesett er dette et naturlig habitat for disse instrumentene, slik *gadulka* og *gaida* har sitt naturlige habitat i den autentiske musikken. Ved å mestre både instrumenttyper som representerer det gamle og det nye, vil det gjøre de mer attraktive som arbeidende musikere ettersom de dekker flere sjangre og uttrykk. Livet i Bulgaria er tøft og de økonomiske faktorene er ikke alltid like enkle, derfor fortalte Todor at saksofonen er såpass viktig for han fordi den er med på å gi han mer fast jobb.

Opplevelse av musikk – Metaforer og språk

«Metaphoric process is an omnipresent principle of cognition.... All experience as an 'as' structure» (Johnson, referert I Rice, 2017, s. 123).

I samtale om musikk ender vi ofte opp med å beskrive musikk *som* noe. En naturlig del av å beskrive et fenomen som musikk og opplevelse av musikk kan ofte være å beskrive

musikalsk opplevelse ut fra noe materielt eller konkret. En sentral kanal for formidling, utvikling og videreføring av musikalsk kunnskap er selve *språket* som omfavner alle de musikalske aktivitetene og sosiokulturelle fenomenene i musikalsk praksis. Å vokse opp i en kultur eller lære av en kultur innebærer langt flere faktorer enn å lære seg musikk i et notebilde eller gjenta en musikalsk frase i form av klingende materiale. *Samtalen* om musikk er sentral, der den ofte er et verktøy for å konkretisere konsepter som ellers kan være estetiske eller konstruerte. I dette prosjektet kommer jeg inn i samtalene med noe innsikt i hvordan det er 'typisk' å snakke om bulgarsk tradisjonsmusikk, og møter både fordommer eller meninger jeg har gjort meg opp i forkant av prosjektet med bekreftelser, avkreftelser, berikelse eller avgrensning av kunnskapen jeg har om spesifikke elementer i språket. Erfaringene jeg har opparbeidet over mine år som musiker har vært gjennom min far, mine lærere på *kaval* og *tambura*, samtaler om bulgarsk musikk med bulgarere og med utenforstående slik som nordmenn og skandinaver. Språket har sine likheter, med noen uttrykk som er felles eller faktisk lar seg direkte oversette, men det er likevel måter å beskrive musikk eller musikalsk opplevelse på, som jeg ønsker å trekke frem. Etter det hermeneutiske fortolkningsperspektivet, må jeg validere min allerede eksisterende forståelse, se etter validering blant forskere/forskningsfelleskapet og i litteraturen, for å skape en større teoretisk forståelse som igjen supplerer min selvforståelse og kritiske forståelse basert på sunn fornuft. I det bulgarske språket er *metaforer* et av mest sentrale temaene, der metaforer og dets type billedbruk i språk i høy grad er tilstedeværende, en naturlig del av samtalen, og læres fort videre til nye deltakere i kulturen. Dette settet med ord, uttrykk, symboler og bilder jeg har lært av min far og andre musikere jeg har møtt opp gjennom min pågående opplæring, erfarer jeg som gjennomgående i samtlige kontekster. Jeg har valgt å dele inn utvalgte, sentrale metaforer i fire samlegupper; *kropp, verdi, tid og sted*, etter Timothy Rice og Bruno Nettl.

Kropp, hjerte og sjel

Kroppslige og kroppslig-relaterte metaforer er typiske metaforer vi finner i det bulgarske språket i samtale om musikalsk opplevelse. I likhet med norsk språk kan man si at noen spiller med sjel, eller spiller med hjertet, men i bulgarsk kontekst så finnes det enda mer kroppsspesifikke metaforer; *fingre*. '*Gaidarski prusti*', eller *gaidafingre*, er en betegnelse som Rice trekker frem i hans lære under *gaidaspiller* Kostadin Varimezov, der betegnelsen symboliserer langt mer enn fingrene i seg selv; både spillemåte, frasering, dynamikk, teknikk og repertoar. Hva fingrene selv klarer å utføre resonnerer med musikerens musikalske sjel og

formidler dens musikalske kunnskap. *Gaida* er et særegent instrument, der du har en kontinuerlig strømning av luft, og ens eneste verktøy for å frasere er å anvende toner eller ornamentikk for å bryte eller supplere toner til dronen, i motsetning til et blåseinstrument som klarinett eller saksofon der man kan selv velge hvordan luftstrømmen skal holdes, kuttet eller aksentuertes i kombinasjon med alt som skjer i fingrene.

«*Sjelen trenger å bli matet*», sa Todor i sitt intervju, og snakker om hvordan tradisjonsmusikken er maten sjelen trenger. Todors uttalelse minner meg om Rices fortelling om musikkonkurransen i Stambolovo; «*Many Bulgarian musicians interpreted the wildest Gypsy playing as 'empty' [prazno]; lacking the 'sweet' tunes, ornaments and slower tempos of Bulgarian music, it was incapable of "filling their souls"* (Rice, 1994, s.248). Å fylle sjelen med kunst eller musikk er et viktig aspekt i folks liv, og samtidig som sjelen beskriver en slags åndelig eller spirituell kanal for musikkopplevelse, blir det å *kunne fylle sjel* et ideal i den musikalske opplevelsen. Slik Rice beskriver scenarioet kan disse estetiske holdningene til sigøynersk stil i sin tid ha hatt et opphav i misnøye, misunnelse eller andre negative holdninger til sigøynere. Uavhengig av de politiske eller etniske holdningene til enkeltindivider eller menneskegrupper i landet, trekker det oss tilbake til ønsket om at sjelen skal fylles, og det stilles store krav til hvordan dette skal utføres. Det sies noe om at menneskene er mottagelige for at sjelen skal fylles med musikk, men at ikke all slags musikk er god for sjelen. Dette trekker oss videre til *verdi* som tema i musikken.

Verdibaserte metaforer

En type metaforer vi finner mye av i språket er verdibaserte metaforer, som ofte er ladede begreper eller adjektiver som sier noe om musikkens verdi ut fra smak enten på individuelle, subkulturelle eller nasjonale nivåer. Dette vil si at vi finner noen type holdninger som er gjengangere i samtale om musikken (normativ beskrivelse), og meningene i seg selv er enten svært utbredte eller mer individuelle.

Kitsch, skittent og rent

I møtet med Petar ble *kitsch* et viktig begrep, i samtale om eksperimentering og musikk som aksepteres eller musikk som ikke blir likt. Kitsch beskriver kunst av lav verdi og historisk sett var kitsch «billige kunstgjenstander» (SNL, 2018). I denne konteksten er kitsch et forholdsvis negativt ladet begrep. Det er interessant å se hvordan kitsch brukes aktivt fremfor andre

adjektiver som ‘dårlig’ eller ‘ikke bra’, nesten slik at kitsch er et begrep som understreker det musikalske materialet som lavstatus. Musikerne og bulgarere generelt virker veldig respektfulle ovenfor sin egen tradisjon, folkløse og kultur. Det kan derfor virke som at eksperimenter som ikke blir anerkjent eller musikalske fusjoner som ikke tilfredsstillende de usynlige kravene som stilles, blir stemplet som kitsch, en billig kopi av kunstverket (tradisjonsmusikken) det prøver å ligne på.

Å spille rent er et utsagn jeg har hørt ved mange anledninger når bulgarske musikere beskriver en annens spillemåte. Å spille *rent* er ikke kun *pitch*, men heller en helhetlig beskrivelse av individets musikalske stil. *Rent* innebærer både å spille ornamentene på en tydelig og uanstrengt måte, å spille melodier med varierende dynamikk og ekspressivitet, samt frasere på en passende måte. Hva er passende? Svaret vil avhenge av subjektets preferanser og musikalske referanser, men i de fleste tilfellene jeg har opplevd er det en behersket, men allikevel innsiktsfull spillemåte som viser til et stort musikalsk og teknisk overskudd. Spillet overdrives ikke og har en uanstrengt natur som gir lytteren et inntrykk av at musikeren har en nær kobling til instrumentet som nesten reflekterer en slags symbiose. Motsetningen vil være å spille *skittent* og er i tråd med eksemplet i Stambolovo der den ville spillestilen til sigøyerne i konkurransen ikke hadde samme *sødme* som i bulgarsk musikk. På et generelt plan later det til at å spille *skittent* er et negativt ladet begrep der det hverken spilles behersket, uanstrengt, smakfullt eller passende. Todor hadde en tanke om at å la sin elev spille for mye sigøynersk musikk utenom den bulgarske opplæringen ikke ville være tilstrekkelig. Acho snakket om hvordan bop hadde sine ingredienser og at man ikke kunne tukle for mye med oppskriften. Ivanka snakket om hvordan tyrkiske musikkelementer ikke er en del av bulgarsk musikk.

Autentisitet som verdi

Autentisitet er et dominerende og fundamentalt begrep i bulgarsk musikk, utøvelse, lære og kulturell bevaring. Den eldre landsbymusikken i Bulgaria omtales oftest som *den (eldre) autentiske musikken*, og har nesten en åndelig status i kulturen. Begrepet ‘autentisk’ og dets bruk i den bulgarske kulturen, omtaler Kirilov som «*Authentic folk music is defined in Bulgaria as the traditional music of the villagers from the pre-socialist and early socialist periods (s.15)*. Hvor tidlig dette beregnes er ikke konkret, der også epokene innad i tradisjonen glir over i hverandre. Med henvisning til Kirilov kan det anslås at den autentiske musikken varte fra før 1900-tallet med forløperne til de dokumenterte utøverne og

opprinnelsen til de forfatterløse folkesangene, frem til 1970 da bryllupsmusikken ble tatt til et nytt nivå med ny instrumentasjon, sound og spillestil og ca. 1990 da en ny æra for musikalske fusjoner over landegrenser begynte å ta enda mer form. Autentisk musikk eller autentiske melodier blir en symbolsk og kategorisk måte å betegne musikk på, noe som aktivt brukes både i tale, litteratur og praksis. Dette finner vi typisk eksempel på i kapitlet ‘Autentiske melodier for tambura’ der melodien er ‘*Melodi fra Bansko*’ fremført av ‘*utøveren Georgi Cholev*’ (Buradzjiev, 2004). Dette tilsvarer praksis i Norge med f. eks. ‘*Bruremarsj fra Setesdal etter Knut Buen*’. Man kunne i praksis kalt musikken for gammel musikk eller landsbymusikk, men slik gjøres det altså ikke. *Autentisk musikk* er den mer korrekte betegnelsen for dette og utelukker ikke at annen musikk er autentisk, men er navnet på epoken og perioden musikken stammer fra. Med dette sagt, anvender jeg i oppgaven betegnelsene autentisk musikk eller eldre autentisk musikk for denne perioden, slik det gjøres i Bulgaria. Det snakkes også om *istinskata narodna musika*, den ekte tradisjonsmusikken, et slags synonym eller beslektet begrep til autentisk-begrepet, men slik jeg tolker det ut fra prosjektet, er *ekte tradisjonsmusikk* eller *ekte bulgarsk musikk* også musikk vi finner i nyere tid. *Autentisk* og *ekte* er følgelig ikke ord med samme tyngde eller betydning, og autentisk-begrepet er eksklusivt for den eldre, landsbybaserte musikken med unntak av tydelig sitering eller bearbeidelse av gamle temaer i ny drakt.

Selve bruken av autentisk som en metafor eller beskrivelse av musikalsk materiale og/eller utøver, reflekterer om man kan *høre* autentiske musikkelementer i spillet. I tråd med det sentrale fokuset på musikkhistorisk kunnskap, stilles det strenge krav til bulgarske musikere spesielt med tanke på deres ferdigheter og kjennskap til autentisk musikk, derfor vil det være essensielt at det finnes elementer av autentisk musikk der. Hva kan disse elementene være? På bakgrunn av intervjuene ser vi eksempelvis utøvere som Acho, som studerte *gaida* og har spilt mye autentiske melodier på det, deretter transkribert det til saksofon og blandet det om til sin egen personlige stil. Dermed viser jeg til autentisk som et kvalitetsbegrep i samtale om musikk, ettersom det motsatte, altså *mangel* på autentiske

АВТЕНТИЧНИ МЕЛОДИИ
ЗА ТАМБУРА

МЕЛОДИЯ ОТ БАНСКО
изпълнил Георги Чолев

D. C.

КБ

musikkelementer i spillet, vil tyde på kunnskapshull og ikke tilstrekkelig musikalsk opplæring, som igjen vil indikere utilfredsstillende stil og utøvelse.

Tid og sted

Slik vi har sett i intervjuene er kontekstualisering av kunnskapen i den bulgarske kulturen særdeles viktig, med kunnskapen om den bulgarske musikkhistorien og dets fundamentale rolle for musikernes utvikling. Med dette kommer autentisitetetsbegrepet tilbake igjen i et nytt perspektiv; *den autentiske tiden*. Når musikerne forteller om den autentiske musikken og alt som har vært, har jeg erfart et ønske om å ta med seg musikken og de musikalske elementene fra fortiden. Den autentiske musikken er et symbol på folkloren som helhet i sitt tidlige stadium på 1900-tallet og blir både et ideal, men også et element for nostalgi. På den andre siden har vi det moderne, som både har positive og negative aspekter, der det i komparativt lys av den autentiske musikken ofte kan fremstå som noe som har latt seg utvikle litt for raskt, litt for langt vekk fra fundamentet. For seg selv, står også den moderne musikken sentralt, men i samtale er det aldri noen tvil om hvilken musikk som er *viktigst* for disse menneskene jeg har møtt. De andre epokene blir også markører for både spillestil, instrumentasjon og tiden da de utfoldet seg, slik som bryllupsmusikken på 70-tallet. Denne perioden har også sin *sound*, som et resultat av den vestlige innflytelsen i arrangering, spill, harmonikk og den mer moderne instrumentasjonen. Ved å si at noe låter autentisk, som bryllupsmusikk eller moderne musikk, blir disse betegnelse til symbolske og metaforiske markører som reflekterer lytterens oppfatning av musikken som spilles og dens utøvere. Det reflekterer spillestil, tid, sted, profesjonalitet, kunnskap og smak/kvalitet. Derfor er det veldig interessant å se hvordan disse større hovedepokene fortsatt kan leve videre i dagens musikk, i form av musikalske referanser, sitater, stiltrekk og andre musikalske elementer som anvendes i dagens komposisjoner. Ved å skape musikk som høres ut som den er fra de tidligere epokene, reflekterer det utøverens musikalske kunnskap og det gis respekt for å kunne bli *tatt med tilbake* til disse tidene i den musikalske opplevelsen.

Utvalgte sentrale begreper

I dette segmentet ønsker jeg å trekke frem sentrale begreper, som i sum av intervjuene har vist seg å være svært relevante for oppgaven og problemstillingen. *Shkola* eller *shkoli* (flertall), er et slags homonym²¹ som anvendes aktivt i samtale og musikalsk praksis i

²¹ To eller flere ord som uttales og skrives likt, men har ulikt opphav og ulik betydning.

Bulgaria. Shkola er både betegnelser for *skole*, *lærebok* og *kurs*. En fellesnevner for ordene, er et pedagogisk/lærende aspekt, dog jeg må innrømme at i transkripsjon var det ikke alltid ikke like lett å forstå hvilken betydning ordet hadde, selv i en gitt kontekst. Shkola med ‘skole’ som betydning, betegner oftest en musikk-skole eller musikkopplæring for elever i ung alder, i forkant av f.eks. Shiroka Loka eller Kotel. Lærebøkene er fysiske bøker, med samlinger på eksempelvis 20 stykker som en elev skal gjennomgå, og disse lærebøkene har noe felles repertoar mellom instrumenter, men også idiomatiske komposisjoner. Ordet ‘kurs’ uttalt som ‘kors’ på bulgarsk, er både kurs og *klassetrinn*, så her må man være våken. Uansett kontekst, refereres dette til som en svært stor *ressurs* for lærere og elever. Lærebøkene er pensum for elevene, utformet av lærere eller professorer med mange års erfaring, og revideres fra tid til annen.

Når musikere snakker om ornamenter og egenskaper i spill som ofte er vanskelige å forklare eller notere, refereres disse gjerne til som *taini*²². *Taini* betyr ikke nødvendigvis at det er teknisk vanskelig å utføre, essensen i begrepet ligger i at det ofte er taktilt eller noe som skjer i en utførelse som er vanskelig å identifisere rent visuelt. Et eksempel på dette kan være hurtige ornamenter eller ornamenter med store intervaller som utføres på blåseinstrumenter ved å løfte klaffer som ikke gir standardiserte grep, klang eller pitch, men produserer toner som fungerer som ornamenter. På gitar eller *tambura* kan anvendelse av åpen streng være et slikt virkemiddel der en kan hoppe større avstander i intervaller. Det kan høres teknisk ut, men ved å observere noen utøve dette sakte, vil man kunne se at utførelsen i seg selv er ganske enkel. Disse hemmelighetene er for musikerne en bragd i seg selv å avdekke, som i et kontinuerlig prosjekt, der en musiker gjennom et langt liv skal avdekke mange hemmeligheter og benytte seg av disse videre. I Dimitars kapittel om å avdekke *tamburaens* nye hemmeligheter var det akkurat dette sentrale begrepet som ble brukt. Han uttrykket nærmest en slags bekymring over å ikke kunne avdekke flere hemmeligheter, og måtte derfor utvide sin egen horisont og tenke forbi *tamburaens* vanlige bruk, for å kunne finne flere *taini* og bidra til videre utvikling.

***Usnova* – grunnmuren i den musikalske kunnskapen**

I startfasen av alle individuelle, musikalske oppvekster, bygges et *fundament* for musikerens liv. Ordet *usnova/muzikalska usnova* oversettes på bulgarsk direkte til ‘grunnmur/musikalsk

²² Uttales som engelsk ‘tiny’, oversettes til «hemmelighet(er)».

grunnmur' og fungerer som metafor i samtale om alle typer kunnskapsfelt; uten en solid grunnmur, vil huset rase sammen. Denne grunnmuren konstrueres over lang tid, og er et forutsatt element for å lykkes som musiker, slik vi har sett i intervjuene fra forskjellige perspektiver. Fundamentet påbegynnes allerede med de første, de første teknikkene og sangene man lærer, til man fordyper seg og lærer om de regionale tradisjonene, til man omsider kommer til et punkt der man selv skal være en deltaker i det tradisjonsbevarende oppdraget. Samtidig skal tradisjonen *utvikles*, men prosjektet har vist at dette nærmest *må* skje med et adekvat, musikalsk fundament. Petar fortalte om problemstillingen mellom romanimusikken og den bulgarske musikken hos sin unge elev og ikke minst kitsch-eksemplet. Acho fortalte om eksemplet med *bop* og de essensielle ingrediensene, samt den foretrukne kronologien; autentisk musikk, bryllupsmusikk, moderne musikk. Ivanka fortalte om Shiroka Lokas oppdrag; å forberede elevene for et liv som profesjonelle utøvere og musikere med dyp forståelse av Bulgarias folklore. Dimitar fortalte om de essensielle horoene man må lære, og Todor delte reflekterte rundt instrument- og breddekunnskap.

Usnova blir et essensielt begrep i samtale om musikken og kulturen i seg selv; vi ser at begrepet er nyansert, samtidig som det stilles tydelige krav om hva en *usnova* skal innebære. Med tanke på eksperimentering kommer vi alltid tilbake til en slags konklusjon; eksperimentering faller sjelden i smak eller slår igjennom dersom den utføres av musikere som *mangler* en musikalsk grunnmur i den eldre, autentiske musikken og musikere som *ikke* har jobbet seg kronologisk gjennom en stor rekke av musikk fra alle de sentrale regionene. Det tas også forbehold om *sannheten* i dette funnet eller denne idéen vi finner i kulturen, men jeg har selv erfart i prosjektet, min egen oppvekst og i lys av intervjuobjektene - at det stilles sterke krav til dette fundamentet, og at det er opp til musikerne å finne ut hvilken retning deres vei tar etter dette fundamentet er bygd. Når fundamentet er bygd har man nemlig gjort en innsats i å bevare og respektere tradisjonen, og deretter kan eksperimentering mellom ulike estetiske og musikalske uttrykk skje på et individuelt plan.

Teodosi Spasov og Petar Ralchev er eksempler på musikere som har strukket seg langt utenfor det typisk tradisjonelle i blanding med annen rytmisk musikk, etnisk musikk og jazz, samtidig som de fortsetter å utøve tradisjonell musikk - og har lykkes med dette både innenfor og utenfor Bulgaria.

Shkoli i praksis

Tambura

Skal notene vise til 'korrekt' transkripsjon av musikken eller være et veiledningsverktøy med invitasjon til tolkning av det noterte materialet? I litteratur og shkoli²³ for *tambura* er praksisen svært forskjellig, og vi ser mange varianter på notasjon. I *Nedelina Kopanitsa* (Koiicheva, Stoyanov 1990) er ornamentene ikke notert i notebildet, mens i *Belashtensko Horo* (Buradzhiev, 2004) er ornamentene implementert med en kombinasjon av tradisjonelle og nye symboler. Disse symbolene står forklart i introduksjonskapitlet i boken; pilen som snur retning (3. linje, 2. takt), buen med en strek i midten i samme takt er et forslag, pil betyr glissando eller slide i vist retning. Vi ser demonstrasjonen av to ytterpunkter av notert tradisjonsmusikk, og det står opp til alle utøvere og musikere å mene hva en syns fungerer best. Ettersom pensumet for *tamburastudenter* og studenter på andre folkeinstrumenter består av både gamle og nye noter, personlige notater fra elev eller lærer og forskjellige symboler og tegn anvendes, kan man se at det ikke er etablert noen fullstendig kanon for musikalsk notasjon i bulgarsk musikkpraksis.

The image shows two examples of musical notation for Bulgarian folk songs. The first example, titled 'НЕДЕЛИНА КОПАНИЦА', consists of three staves of music in 3/4 time. The notation includes various ornaments such as slurs, accents, and specific symbols like a curved line with a dot and a vertical line with a dot. The second example, titled 'БЕЛАЩЕНСКО ХОРО', consists of four staves of music in 2/4 time. This notation uses a different set of symbols, including slurs, accents, and a symbol resembling a 'z' with a vertical line through it. The composer's name 'Костадин Бураджиев' is written above the second staff. The initials 'КБ' are visible at the bottom left of the second example.

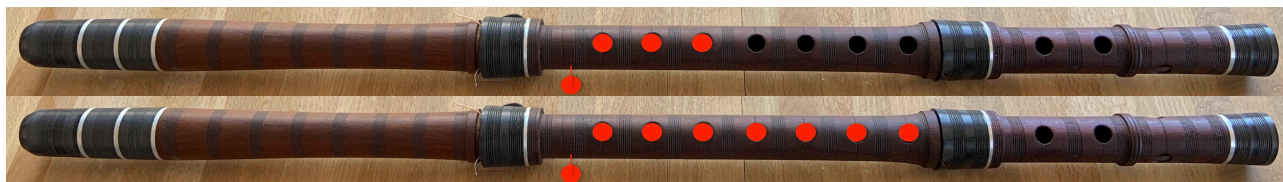
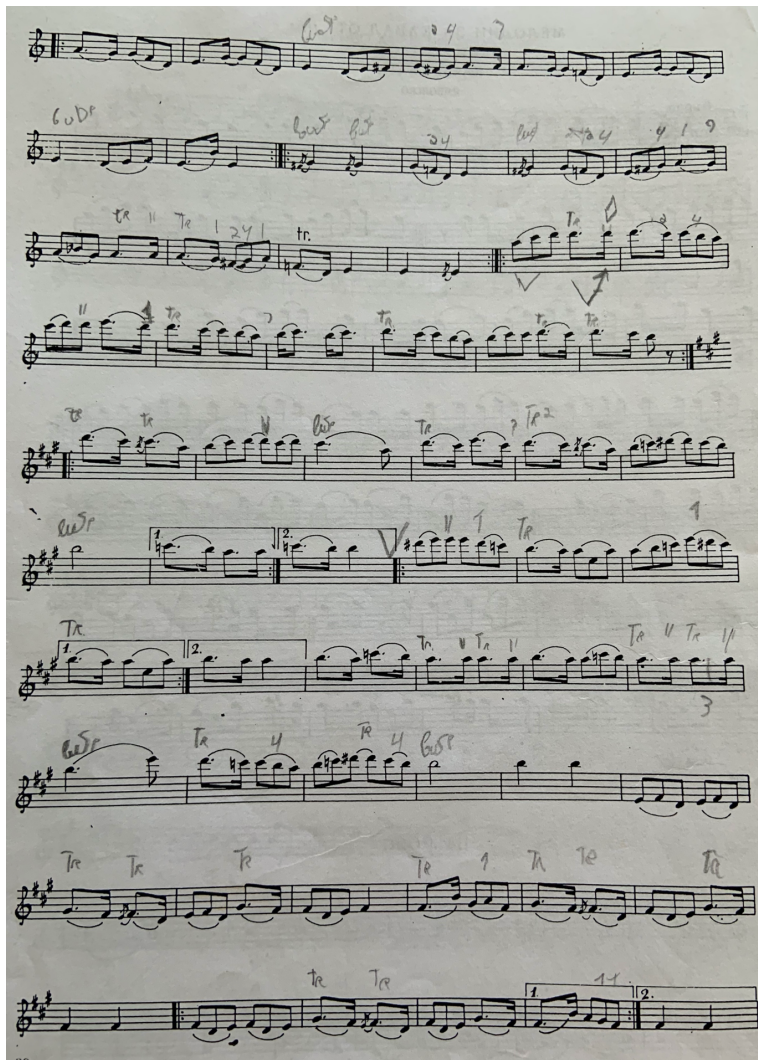
Disse to eksemplene er utvalgte utdrag og i sammenligning av *shkoli* for *tambura*, *kaval* og andre folkeinstrumenter erfarer jeg at det er svært variert. En gjenganger er notasjonen av triller og mordenter, mens forslag, etterslag og *slides* har nyere eksperimenterende notasjonsmetoder.

²³ Shkoli er et ord med flere betydninger avhengig av kontekst; Musikkskole, kurs eller lærebøker i musikk.

Kaval

I en av mine personlige noter av stykket *Na Poias*, med tilhørende notater av min første lærer, Krasimir, på *kaval*. Her ser vi i likhet med Nedelina Kopanitsa at notene er forholdsvis notert uten ornament, dog det her er det blitt gjort en hybrid mellom *Nedelina Kopanista* og *Belashtensko Horo*. I andre linje, tredje takt er det skrevet inn en trille (tr.) i notene direkte, etterfulgt av en *grace-note*²⁴ i takten etter. De andre små ornamentene er noterte spesielt i de to siste linjene, mens i praksis skulle disse vært notert langt flere steder, noe man ser i kombinasjon med min lærers notater med blyant. Her ser vi også noen instrumentegne symboler i notasjonen; V-en og V-en med en stigende pil i slutten av tredje linje er notasjon av *glissando* på *kaval*, som utføres ved å løfte fingrene fra lydhullene sakte og sideveis for å skape en sakte, tydelig *glissando*.

Diamanttegnet over siste note i takten er et tegn for alternativt fingregrep og utføres ved å spille overtone på et grep med lavere grunntone for å 'matche' tonene. Alternative grep er typiske kjennetegn på blåseinstrumenter, resulterer i variasjon i klang og er en metode for å artikulere gjentagelse av en tone og utføres som i eksemplet:



Grep A (øverst) for D og Grep B (nederst) produserer samme tone bygd på forskjellige overtonerekker og produserer forskjellig klang og noteres eksempelvis ved diamanttegn.

²⁴ I praksis brukes 'grace-note' også i notasjon som alternativ til ornamentsymboler, og kan settes før eller etter en tone for å være trille, mordent, forslag, etterslag o.l.

To musikalske analyser

Som avslutning på møtet med mesterne har jeg valgt ut to stykker som representerer to epoker i den bulgarske musikken; *Stanimaka* og *Mileva Rachenitsa*. Her vil tidligere nevnte aspekter og musikalske elementer bli analysert, konkretisert og drøftet i lys av nevnt teori. *Stanimaka* representerer den eldre, autentiske musikken og *Mileva Rachenitsa* representerer det nye eller mellom-moderne i henhold til tidslinjen (*svadbarska muzika*).

«*Stanimaka*»

«*Stanimaka, Stanimaka, Stanimaka e chuden grad*», synges det i denne gamle låten som har vært et kjent stykke på den bulgarske siden av familien min flere generasjoner tilbake. Stanimaka er det gamle navnet på byen Asenovgrad, sør for Plovdiv, og er en gammel folkesang om byens vakkerhet. Faren min forteller om hvordan bestefar hørte denne sangen på landsbygda allerede som liten gutt. Bestefar var født i 1931, og det er med andre ord tydelig at denne folkesangen er veldig gammel. Han minnes også at søsteren til min oldefar Georgi, tante Kera, sang denne sangen og var ei dyktig folkesangerinne. Stanimaka fant sin vei til mine ører via Farmers Market i deres tolkning av sangen, som man kan høre på albumet *Slav To The Rhythm* (2012) under tittelen *Old Stuff Still Does The Trick*. Stanimaka er et tradisjonelt stykke og derfor med stor sannsynlighet bearbeidet og fortolket gjennom generasjonene, dog mest sannsynlig godt bevart tekstlig. Jeg har hørt ulike versjoner med forskjellig utførelse av melodi, mellomspill og litt variasjon i tekst, men den generelle utførelsen er lik. Jeg har transkribert Georgi Germanovs tolkning av Stanimaka, fra albumet *Rodil Sam Se Meraklia* (2003) og tatt dette som utgangspunkt, med forbehold om forskjeller til andre eksisterende versjoner. Jeg har oversatt for å få teksten til å passe melodienes rytmikk og oversettelsen skal ikke representere en helt korrekt, direkte oversettelse.

Oversatt tekst

1. *Stanimaka, Stanimaka, Stanimaka er en herlig by x2*
På begge sider Balkanfjell, og midt i sentrum Chaia renner x2
2. *Og midt i sentrum av byen, i chorbadjakaens eget hjem x2*
Der har de vin á Malaga, og de har hvit, sterk rakia x2
3. *Utlending dra, dra innom, før chorbadjakaen drar sin vei x2*
For å drikke Malaga, og brennende, sterk rakia x2
4. *Repetisjon av vers 1.*

Teksten gir et idyllisk bilde av Stanimaka og atmosfæren der, midt mellom fjellene og med elven *Chaia* som deler byen i to. Malagavin og hvit *rakia*²⁵ er alkoholdrikkevarer, ansett som høystatus, der Malaga er en type vin fra Asenovgrad kjent som *Stanimushka Malaga* og var kostbar, staselig vin i gamle dager. Hvit *rakia* er et tegn på at destilleringsprosessen blir gjort med gode druer eller plommer, bra og rent utstyr, som resulterer i en ren, ufarget sprit. Hvit *rakia* var ikke allemannseie, ei heller noe man fant på landsbygda, og dermed finner vi sterk symbolikk av rikdom og velstand i kombinasjonen av Malagavin og hvit *rakia*. Med andre ord er Asenovgrad eller Stanimaka i denne historien fremstilt som en vakker by, med rikdom, velstand og utvalg. Alkohol er en viktig del av bulgarsk kultur og folkløse, men sangen om Stanimaka er på ingen måte en drikkevise. Spriten har likevel en sentral posisjon i sangens tematikk ettersom den har en viktig plass som tilbehør til mat i det bulgarske kjøkken, og som en del av dagliglivet til arbeidere og mennesker i alle sosiale nivåer i Bulgaria. *Chorbadjak* er et gammelt ord for en velstående mann som eide gods og jord, fine ting og god alkohol. I sangen om Stanimaka er *chorbadjakaen* gjestfri og vil tilby reisende og utenlandske den fineste *rakiaen* og vinen man finner i byen.

Det klingende materialet; rytmikk, melodikk og harmonikk

Tonaliteten i Stanimaka er modal, med en melodi bygd på den doriske skalaen, mollskala med høyt 6. trinn. Melodien har et omfang på en stor septim, fra en lav D opp til en C. Den anvender hovedsakelig akkorder som er diatoniske innenfor tonearten med enkelte unntak, som kan tenke seg å være variasjoner implementert for arrangementets skyld. I del a skiller Am7b5 seg ut som ikke-diatonisk molldominant til tonika-moll. En observasjon jeg selv har gjort gjennom de årene jeg har bak meg som utøver av denne musikk, er at m7b5 eller halvforminskede akkorder ofte anvendes som 5. trinn, spesifikt i 5. modus av harmonisk moll, frygisk dominant. Det er mulig at *soundet* m7b5 har fått i den bulgarske musikken har blitt en overførbar kvalitet som anvendes fordi lyden av akkordtypen har blitt såpass vanlig i musikken, slik at den også kan anvendes som en variasjon over rene moll-akkorder. I henhold til akkordfunksjon skal ikke et alterert 5. trinn påvirke funksjonen til akkorden. Med andre ord vil funksjonen Am7 eller Am7b5 være den samme, med mindre man forholder seg til vestlig, diatonisk-harmonisk teori der m7b5 betyr høyt 7. trinn i durskala eller 2. trinn i moll-parallell. Dette aspektet velger jeg å ikke dykke dypere ned i, ettersom det i mange tilfeller

²⁵ *Rakia* (*uttales med lang 'i'*) er en type sprit som destilleres på druer, plommer, muskat, pære og andre ingredienser. Typisk sprittype for Bulgaria og andre land i balkanområdet.

anvendes både toneartfremmede akkorder og andre variasjoner som ikke tar forbehold om 'regler' eller hva som er rett og galt i et harmonisk perspektiv.

Med blikk tilbake til den autentiske musikken var praksisen i stor grad selvlært og ikke teoribasert. Derfor vil man fra et sosiokulturelt perspektiv kunne anta at de ville velge å anvende de akkorder og harmonier som låt *tilfredsstillende* eller *utfyllende* for melodikken, kanskje toneartfremmede akkorder og variasjoner implementeres simpelthen fordi de *låter* bra. En erfaringsbasert og til dels intuitiv forståelse av treklanger som passer med melodiske forløp, taus kunnskap med tanke på funksjoner eller melodisk spenning og avløsning kan trolig ha vært et tilfelle. Med andre ord vil jeg åpne for å anvende variasjoner som ikke endrer akkordens tonekjønn og ikke tvinger disse variasjonene for dypt inn i en teoretisk praksis ut fra tradisjonell/klassisk satslære som er utenfor denne kulturens område og bruk. I del C har vi de fleste toneartfremmede akkordene samlet i form av en Bb7 og en A7#9. Det er også en G til Gm-variasjon, som simpelthen er en veldig klassisk og etablert brukt akkordvariasjon, ettersom basstonene får en kromatisk nedgang som leder harmonikken videre mot å til slutt oppløses mot tonika. Bb7 kan ansees som dur-parallell til G-moll for å skape et harmonisk og tonalt løft i denne frasen, som utsetter overgangen til G ved å skape sterk musikalsk spenning. Spenningen avløses deretter til G for så å gå til A7#9 som alterert dominant tilbake til moll-tonika. Dette er trolig moderne arrangeringsteknikker anvendt for å skape et nytt arrangement av en gammel låt, og det kan være vanskelig å se for seg hvordan denne ble spilt for lenge siden ettersom det hverken finnes musikalsk opphav eller forfatterskap bak dette stykket.

Stanimaka

♩=130

Trad.

MS C F Gm Dm C F Gm Dm

A Dm Am^{7(b5)} Dm C F Gm Dm

1,4. Sta ni ma ka Sta ni ma ka Sta ni ma ka e chu den grad
 2. A po sre-da - ta na gra da na chor-ba dja ka ku shta - ta
 3. Chuzj- de -nets mi - ne po mi-ne pri chor-ba dja - ka o ti - va

B G C C F Gm C

Ot dve-te stra ni bal ka ni a po sre-da - ta chai-a te-che
 Tam i - ma vi no ma - la - ga i vur-la lyu - ta ra ki - a
 Da pi - e vi - no ma - la - ga i vur-la lyu - ta ra ki - a

F G C G/B Gm/Bb Am Gm D

Ot dve-te stra ni bal ka ni a po sre-da - ta chai-a te-che
 Tam i - ma vi no ma - la - ga i bya-la lyu - ta ra ki - a
 Da pi - e vi - no ma - la - ga i vur-la lyu - ta ra ki - a

C Dm Bb7

G A^{7(#9)} Dm

Form:
 MS - A - B - MS - A - B - C - MS - A - B - MS

«*Mileva Rachenitsa*»

Mileva Rachenitsa representerer perioden med *svadbarska muzika* i den bulgarske tradisjonen, med epoketypisk instrumentasjon, utførelse og sound, med trekkspill, *tambura*, bassgitar og trommesett. Stykket går kontinuerlig i 7/8 og er en *horo* av typen *rachenitsa* med rytmeinndeling i 2+2+3. Stykket er komponert og fremført av Orkester Mladost med Ivan Milev på trekkspill og Angel Dimitrov på *tambura* som solister.

Melodikk og harmonikk

Mileva Rachenitsa har en forholdsvis moderne og strømlinjet form, med partallsform både i melodikk, harmonikk og skjemaet i sin helhet. Hovedtemaet bygger på E-Hijaz og i typisk stil for bryllupsmusikken harmoniseres melodi med diatonisk ters. I denne *rachenitsa*en har *tambura* hovedstemme, der trekkspill legger seg en diatonisk ters over *tambura*en gjennom hele hovedmelodiens forløp. I andre variasjoner av tilsvarende musikk kan det være vanlig å introdusere tema i unison, deretter harmonisere når temaet kommer til sin repetisjon. Del D bygger på F#-dorisk eller et slags polymodus mellom F#-dorisk og F#-frygisk ettersom det veksler mellom lavt og høyt sjette-trinn, samt lavt og høyt andre-trinn. Kirilov trekker frem ulike polymodus i bulgarsk tradisjonsmusikk som et typisk kjennetegn i melodier og improvisasjon over hele landet, og velger å referere til funksjonen av polymodusene som «*temporary tonizations*» (Kirilov, 2015, s.34). I del A, B og C bygger *rachenitsa*ens harmonikk på de diatoniske trinnene i frygisk-dominantskalaen, med unntak av en A7 i siste takt av del B i form av en dominant til Dm.

Etter Kirilovs fremlegg av foretrukne kadenser og funksjoner i Hijaz-skala, ser vi at både lavt syvende trinn, femte trinn moll7b5 og fjerde-trinn moll er vanlige, foretrukne funksjoner (Kirilov, 2015, s.60). Med andre ord observeres det at stykket bygger på hovedsakelig diatonisk harmonikk med unntak av A7. Stykket er arrangert som en ganske balansert hybrid mellom noe som låter tradisjonelt eller autentisk og noe litt mer moderne, der instrumentasjon alene kan ha veldig mye å si. Låten ligner eksempelvis *Krivo Sadovsko Horo*, også et kjent stykke i 13/8 som bygger på Hijaz, og er et tradisjonelt stykke med tilsvarende akkordstrukturer og form, samt variasjoner i skalaer og modulasjoner. Sistnevnte sammenligning er subjektiv, men jeg erfarer at *soundet* av temaet i *Mileva Rachenitsa* slik det melodisk og til dels harmonisk ligner *Krivo Sadovsko Horo*, er med på å gi stykket et autentisk preg som resulterer i en balansert hybrid mellom det eldre og moderne. Kirilov

legger også til at han har prøvd å eksperimentere med reharmoniseringer av melodier bygd på Hijaz (med harmonikk fra harmonisk moll), men at disse forsøkene har vist seg å være utilfredsstillende grunnet den reverserte harmoniske logikken til Hijaz, som gjør at eksempelvis hybridisering med akkordtrinn fra harmonisk moll ikke vil klinge bra. I lys av Kirilovs eksperiment, tolker jeg funnet om min opplevelse av Hijaz-soundet som en eldre, autentisk sound, som et sannsynlig faktum, grunnet at mulighetene ved harmoniseringer av Hijaz på et vis er *begrensede*. Kirilovs opplevelse av harmoniseringene er også subjektive, men han har en svært merittert praktisk og teoretisk bakgrunn, derfor reflekterer jeg rundt dette funnet med en forskervalidering i min fortolkning.

The image shows a musical score for the Hijaz mode. The top staff is a melody in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff shows chords in bass clef with Roman numerals and letters below them. The Roman numerals are: I, II, iii°, iv, IV, v7, (VI), vii, I. The letters are: T, S, S, S, D, D, T. Below the chords is a table with the following content:

Preferred cadences:	vii-I, v7-I
Preferred tonicization:	vii and iv (IV)
Standard progressions:	I-iv-vii-I
Finalis:	î

Funksjoner i Hijaz (Kirilov, 2015, s.60)

Skjemaer i Mileva Rachenitsa:

- A) | I | bVII_m - I | bVII_m | I |
- B) ||: IV_m | I - bVII | I - IV_m - I - bVII_m - I :||
 | bVII_m - I_vm - I - bVII_m - I | bVII_m | IV_m | I | bVII_m | I |
 1. _____ 2. _____
- C) | bVII_m | % | % | I | IV_m | bII | bVII_m | I - IV :|| Break
 1. _____ 2. _____
- D) ||: I_m - bVII | IV | IV_m | % | V_m | I_m - bVII | IV - IV_m | % | V_m-I_m :|| IV_m | bVII-I |

Mileva Rachenitsa

Trans. Daniel Deltchev

Ivan Milev & Ork. Mladost
1994, Painer

♩ = 180

[A] E7 Dm E7 E7

Dm 1. E7 2. E7

[B] Am E7 Dm E7 Am

E7 Dm E7 Dm

Am Dm

E7 Dm Am

E7 Dm E7

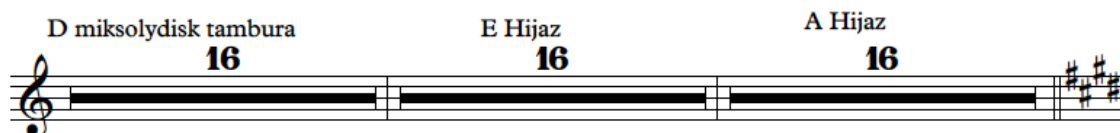
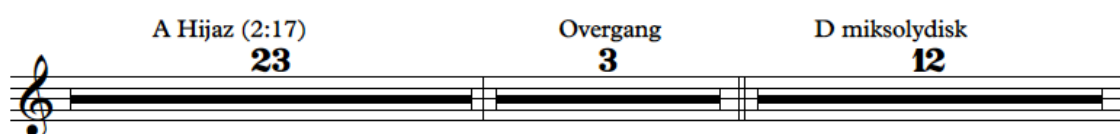
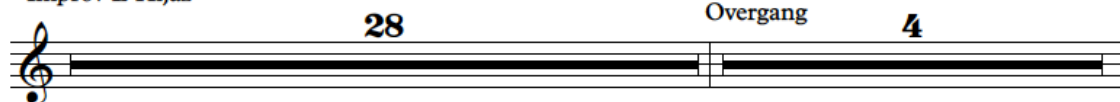
[C] Dm E7

Am F Dm 1. E7 A7

2 Break



Improv E Hijaz



Form: A - B - A - B - C - Break - Improv - D - A - B

A7 implementeres i stykket som erstatter av det diatoniske trinnet Am Δ og fungerer som bi-dominant til Dm. I del D er det en modulasjon fra foregående improvisasjon til polymodus F#-dorisk/F#-frygisk og her får vi den klassiske gjengangeren i bulgarsk harmonikk, I-bVII-IV-IVm-progresjonen med kromatisk nedgående bassgang slik også funnet i Stanimaka. I 2. hus moduleres det fra F#-moll til E-dur i forberedelse til reintroduksjon av hovedtema. En fullstendig transkripsjon og analyse av trekkspill og *tamburasolo* er ikke i fokus, da hensikten med analysen er å danne et helhetlig bilde av et typisk instrumentalt stykke i bryllupsmusikken. Trekkspillet åpner i E-Hijaz -> A-Hijaz -> D-Miksolydisk -> D-Miksolydisk *Tambura* -> E-Hijaz -> A-Hijaz -> Del D. Med andre ord ser vi at trekkspillet introduserer en rekke modulasjoner, hvilket løses videre ved at *tambura* overtar i daværende modus D-miksolydisk, for så å improvisere over modulasjonene i speilvendt rekkefølge, for

så å bryte med formen eller *utsette* låtens tonale senter, ved å modulere til en ny del i parallell-tonart. Etter dette temaet introduseres spinnes det videre til å modulere til E-Hijaz og så er vi tilbake igjen i del A.

Akkompagnement

I bryllupsmusikken skjer det ofte større variasjoner i arrangement, og akkompagnement, noe vi ser typiske eksempler på i Mileva Rachenitsa. I 'B' har vi akkordmarkeringer som variasjoner over hovedtema som også markeres i trommer og bass, der de er med på unisonlinjene på slutten av hver fjerde takt. Angel Dimitrovs akkompagnement på *tambura* er fremtredende i ensemblet, der det ofte spiller *mot* grupperingene i trekkspill og bassgitar/akkompagnement. Det tilfører et rytmisk samspill i stykket som er friskt, og er et godt eksempel på variasjon i akkompagnement for akkordinstrumenter i 7/8. Som vist i eksemplet er akkompagnementet til trekkspillsoloen i 3+3+3+2+3, der vi får en rytmisk forskyvning over taktene, mens bassgitar tydelig markerer 2+2+3 eller 4+3 kontinuerlig. Når trekkspill modulerer til D miksolydisk endrer *tamburaen* akkompagnement til et mer standard, markert 2+2+3-mønster.

Am E7 Dm E7

Am E7 Dm E7

Akkompagnement over melodi

E miksolydisk

3 + 3 + 3 2 + 3

D miksolydisk

2 + 2 + 3

Kolyano i Mileva Rachenitsa

En livlig kveld i rolige Bodrovo

Fyrverkeriet smeller og lyser opp området mens gamle klassikere spilles av både unge og eldre musikere som hedrer sin helt og hans liv og virke. Hele landsbyen er samlet og mange har også kommet fra andre kanter av landet for å få med seg hendelsen. Onsdag 2. oktober markeres klarinettisten Stoicho Kuzmovs 100-årsdag og i den anledning arrangeres det en markering med mat, drikke, sang, dans og taler. Stoicho Kuzmov (2. f.v) er kjent som tidligere klarinettist i Parvomayska Grupa, et av bryllupsmusikkens mest kjente grupper fra deres gullalder på 60-80-tallet. Stoicho var født i Bodrovo, derav markeringens beliggenhet, og for anledningen våkner den ellers rolige landsbyen til liv. Bandet *Orion* fungerer som husband denne kvelden med trekkspill, klarinett, trommer og keyboard som standardbesetning. Bandet får besøk av andre kjente, eldre musikere underveis mens de tar oss gjennom en spennende reise i klarinettistens repertoar og andre relevante stykker til ære for Stoicho. Snorer klippes, taler holdes i ett med dans og sang ut over nattens timer og samtidig serveres det både mat og drikke. Mange var også tilstede med opptaksutstyr for å dokumentere begivenheten.



*Parvomayska grupa, 1950
(F.v) Delcho Dimchev, Stoicho Kuzmov, Atanas Milev, Georgi Bushnakov og Jordan Kovachev (bg-popfolk.com)*

«Vennlige hilsener til alle fra Simeonovs bord» lyder det underveis i konserten. Disse tilfellene finner sted hele kvelden, og dette kan jeg ikke huske å ha opplevd eller lagt merke til i løpet av mine tidligere besøk i Bulgaria. En del av opplevelsen later til å være at under instrumentale mellomspill i sangene, vinker publikummere vokalistene til seg og ber de sende ut hilsener fra seg og sin familie til de andre gjestene som en gest for god vilje, samhold og

respekt. Man kan høre en hilsen til Kuzmovs datter på ca. 00:17 fra «Gocheto, klarinettisten fra Kaznakavo», der han gir henne gode ønsker, og dette igjen via vokalistene (spor 27). Det er veldig tydelig at gjestene i all hovedsak er pensjonister og eldre mennesker rundt 70-80 år, som alle har vært et sted mellom 30-40 år gamle når disse gruppene og denne musikkbevegelsen var på sitt største i Bulgaria. Jeg husker selv mine bulgarske besteforeldre spille og samle på utallige kassetter av grupper som Parvomayska Grupa (gruppen fra landsbyen Parvomay) og Kanarite for å nevne noen. Her opplever jeg virkelig musikken som kulturell aktivitet, og observerer hvordan musikkens funksjoner representeres sømløst i hverandre. Publikum kunne hive seg på ringdansen hvis de ønsket (som stort sett gikk uavbrutt hele kvelden), noen grep mikrofonen for å synge eller spille en ballade som honnør til Kuzmov, og musikken var stemningssettende for å nyte grillmaten mens man slo av en prat med venner og bekjente. Det er akkurat i dette møtet jeg for første gang på veldig lenge fikk oppleve musikk og dets *funksjon* i praksis utenom en 'vanlig' konsert eller noe lignende. Det har blitt noen år siden sist jeg sammen med min far fikk komme og se et bryllup, men jeg kjenner allikevel atmosfæren og minnene det gir, det er virkelig noe ubeskrivelig ved energien og tilstedeværelsen i 'ritene' eller begivenhetene som musikken ofte er en del av. Denne kvelden var ikke bare en markering av en musikers 100-årsdag, men både ringdans, taler, honnører, mat og drikke. Mange eldre som satt rundt oss snakket med hverandre hele kvelden, noen hadde ikke sett hverandre på årevis, mens noen var i familiefølger som dro sammen til begivenheten. *Horoen* og musikken stanset så si aldri ved unntak av overgang mellom orkestrene som spilte.

Musikken og møtet med den var det perfekte eksempel på hvordan sameksistensen av perspektiver innenfor musikkvitenskapen og musikkantropologien er kompleks; musikken var en deltakende aktivitet både passivt og aktivt (lytting, allsang, dans), den var underholdning, den symboliserte det kommersielle aspektet av musikken ved å spille 'hits' samtidig som den også var et symbol på den lokale tradisjonen og identiteten Bodrovo har til Kuzmov. Slik jeg ofte opplever i Bulgaria er bulgarerne veldig entusiastiske og glade i å *markere* begivenheter, en slags ånd som har vært tilstede både før og etter kommunismen, der kommunismen ofte så til at det ble reist et stort antall statuer for hver helt som gjorde en innsats. Denne kvelden viser markeringen av en musikalsk helt, som står som et minne for folket i Bodrovo og resten av Bulgaria slik de kjente Parvomayska Grupa.

Markeringen av Stoicho Kuzmov leder oss tilbake til spørsmålet om *hvorfor* denne musikken fortsatt fremføres utenfor institusjonene eller i mer akademiske miljøer, og i praksis ser vi

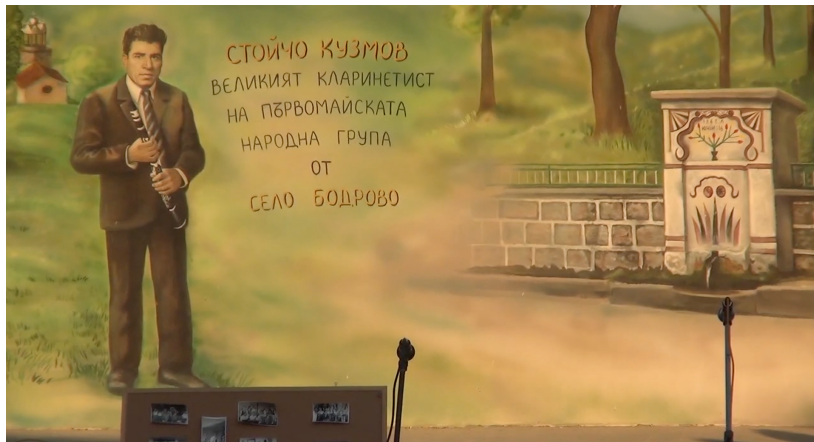
funksjonen av musikken og dets mening i lys av *nodes of a musical experience*; det er en sosial deltakende aktivitet, en kunstform, underholdning, symbolikk, terapi og en kommersiell vare. Alle de individuelle forholdene til denne markeringen er like nyansert som musikkopplevelse som helhet, men summen av markeringens tilbud reflekterer musikkens mening hos folket som deltar. Vi har opprinnelsen for markeringen, minnet om Stoicho Kuzmova's liv og virke. Dette symboliseres ved å minnes hans musikalske milepæler ved å anerkjenne hans kunstnerskap i form av ærefulle minnetaler, klipping av snorer og ikke minst, minnesmerket på konsertscenen (avbildet på neste side). Det underholdende og deltakende elementet finner vi i orkesteret som spiller og den evigvarende *horoen* foran/ved siden av scenen.

Her skjer *musicking* i praksis som en meningsskapende aktivitet, med forskjellige nivåer av emosjon hos deltakerne. For å koble dette til de sentrale tegnene for *musicking* etter Ansdell (Ruud, 2016); 1) *Prosess snarere enn struktur*. Ringdansen og den deltakende aktiviteten ble aldri invitert til eller etterspurt, den skjer av seg selv som et resultat av engasjement, ivrighet og entusiasme hos deltakerne. 2) *Noe som er intimt knyttet til mening og menneskelig affekt*. Hensikten bak arrangementet er basert på affekt, en sorg over tapet over Kuzmov, samtidig som det er en positiv måte å vise affekt på, ved å minne hans liv og virke. 3) *Noe grunnleggende sosialt og som inviterer til deltakelse*. Her kunne man delta sosialt ved dans, mat og drikke, musikk, taler, skåling og honnør. 4) *Bestemt av kultur og kontekst*. Akkurat som i brylluper er *pravo horoer*²⁶ 5) *framført og improvisert og «levet», like mye som notert og reprodusert*. Improvisasjon er et særdeles sentralt aspekt av utøvelse på instrument og i sang, som fører til at mye uventet skjer på scenen som resultat av interaksjonen mellom musikerne og publikum. 6) *Personlig kroppsliggjort og dypt menneskelig*. Den fysiske kontakten mellom publikum i form av dans er en måte å delta i fellesskapet på som bidrar til menneskelig tilhørighet og meningsskapelse på et emosjonelt plan.

Vi ser med andre ord et sted der alle disse elementene møtes, eksisterer samtidig og resulterer i en meningsfylt, kulturell aktivitet både for musikere, deltakere og observatører.

²⁶ Betyr 'rett horo', nærmere bestemt *horoer* som går i 2/4 eller 4/4 takt. Vanlig dansetype ved de fleste sosiale anledninger.

Dette lille møtet med musikk og hvordan den ble brukt på landsbygda er en påminnelse om hvilken posisjon og funksjon musikken hadde og fortsatt har i Bulgaria den dag i dag. Det finnes utallige festivaler og arrangementer for folkløren, og dette er bare én av disse. Markeringen fortsatte i de sene nattetimer før vi vendte hjem.



Privat foto av minnesmerke:
 «Stoicho Kuzmov, den store klarinettisten til Parvomayska grupa, fra landsbyen Bodrovo» (minnesmerke på konsertscenen)



Collage: Private fotografier fra arrangementet.
 Fv: Kvinnekor synger autentiske melodier foran minnetavle med bilder og blomster, bandet «Orion» spiller både med og uten gjester, horo og ringdans ved siden av scenen.

5 Konklusjon - veiene møtes

Multi-instrumentalisme, dybdekunnskap og breddekunnskap

Et tema som fikk ulike vinklinger i prosjektet var multi-instrumentalisme og de forskjellige variantene vi fikk se av dette i den bulgarske kulturen. Ivanka presenterte sine erfaringer med folkesangerinnene som spilte *tambura* på siden, Acho og Todor tok begge tak i saksofonen etter de hadde drevet med hvert sitt folkeinstrument og Petar har spilt forskjellige instrumenter. *Kunnskap* blir en skjult konsensus blant musikerne; Ivanka vektlegger instrumenterfaringen som noe man har med seg resten av livet, Acho bruker saksofonen for å kunne emulere spillemåte på *gaida* og spille flere sjangre og Todor kalte saksofonen *instrumentet uten grenser*. Disse tre musikerne gir et inntrykk av at musikalsk kunnskap ikke kun er dybde- men også breddekunnskap. Vil ikke breddekunnskap også gi en ny dybde i ditt opprinnelige utgangspunkt, der den nye tilegnede kunnskapen kontekstualiserer din allerede eksisterende kunnskap i et helt nytt lys? Dette er erfaringer jeg selv har fått og reflektert mye over, der musikalske konsepter, teori og ikke minst idiomatiske trekk blir enda mer tydeliggjort når man ser hva som skjer idet man forsøker å oversette kvaliteter fra ett instrument til et annet. En kan si det slik at et instruments egenskaper og karakteristikk får et helt nytt perspektiv når du innser at ikke alle instrumenter klarer å emulere dette. Det blir spennende å se *hvorfor* det er slik eller ikke slik, og hva som skjer når man bruker den samme musikalske hjernen og det samme mennesket som spiller når man plasserer forskjellige instrumenter i hendene på dette mennesket. Petars perspektiv er en annen distinkt vinkling og det tolker jeg som et tegn på respekt og ære for instrumentene og utøverne som representerer de i tradisjonen; «*å kunne spille mange instrumenter betyr ikke at man mestrer de*». Hvis vi skal ta utgangspunkt i at *mestring* av et instrument innebærer like stor frihet som du har på ditt hovedinstrument, vil det stille høye krav til utøvelse på andre instrumenter. Dette vil åpenbart innebære en dypere musikalsk forståelse av instrumentene som beherskes, men sier også noe om forventningene det stilles til å kunne spilles mange instrumenter.

Dette leder oss videre til de ytterligere faktorene i kulturen og forventningene som finnes i oppveksten hos den enkelte musiker. Disse forventningene om kunnskap av de større folkloreregionene og deres melodier, ornamentikk, rytmer, harmonikk, akkompagnement m.m., blir gjort på bakgrunn av ønsket om å bygge et solid fundament for musikere. Slik vil musikken bli bevart på en forsvarlig måte, samtidig som det gir musikerne kredibilitet for å kunne eksperimentere videre.

Veiene til det profesjonelle, utøvende musikeryrket

Et fokus som viser seg å være tydelig gjennom hele utdanningsløpet til musikere i den bulgarske tradisjonen er målet om å bli en *profesjonell, arbeidende musiker*. Allerede fra de tar instrumenttimer som barn blir de opplært til å kunne forberede seg til videregående utdanninger, videregående utdanning forbereder høyere utdanning ved konservatorier som til slutt ender i arbeidslivet. Disse stegene er lagt opp i forhold til hverandre, og oppdraget om å bevare og videreføre tradisjonen, blir utført og ivaretatt ved disse stegene.

8-14 årsalder	14-18 årsalder	18-23 årsalder	23 - >
Timer ved musikkskoler (<i>shkoli</i>) og/eller hos læremestre	Videregående utdanning/ <i>Sdredno Ubrazuvanie</i>	Høyere utdanning/Konservatorie	Utøvende musikalsk yrke

Fokuset vi ser ved de forskjellige etappene i livet til en fremtidig musiker, avhenger veldig av hvem som er læreren til eleven, hvor eleven ender opp med å studere, kullet eleven er en del av, instrument m.m. Jeg skriver bevisst *veiene* til det profesjonelle, utøvende musikeryrket ettersom vi i intervjuene så at det på *tambura* er forskjellig fokus ved de forskjellige nivåene. Musikalsk praksis i likhet med pedagogisk praksis er *levende*, gjort av mennesker og alle avgjørelser blir gjort som en kombinasjon av offentlige tiltak og rammer, samt menneskenes eget skjønn. Dimitar inviterer til eksperimentering på instrumentet for å bidra mer aktivt til utvikling av instrumentet i kulturen, slik vi så i eksemplet med kvartstemming og plekterteknikk, mens Ivanka fokuserer mer på å bygge det solide fundamentet for å *forberede* elevene for den høyere utdanningen.

Veien gjennom mesterne – hvor går veien videre?

En av veiene vi kan anse som en 'rett' vei i denne kulturen, er «*veien gjennom mesterne*». Uansett hvilket nivå disse elevene eller musikerne befinner seg på, vektlegges viktigheten av de gamle mesterne og viktigheten av den gamle, autentiske musikken. I min studie kan jeg også konkludere med at det er viktig at fundamentet kommer *først*, slik vi har observert hos alle musikerne; alle gikk i lære et sted og lærte om de gamle musikerne, om folkloreregionene, om alt som har vært. Dette ble gjort før de begynte å eksperimentere mer eller spille mer moderne repertoar. I bulgarsk kultur er kronologi viktig for å kontekstualisere hver milepæl, hver epoke, de gamle mesterne, bryllupsmusikerne og de nyere mesterne. Ved å lære opp nye musikere og gi de et kronologisk perspektiv, får de en kontekstuell forståelse

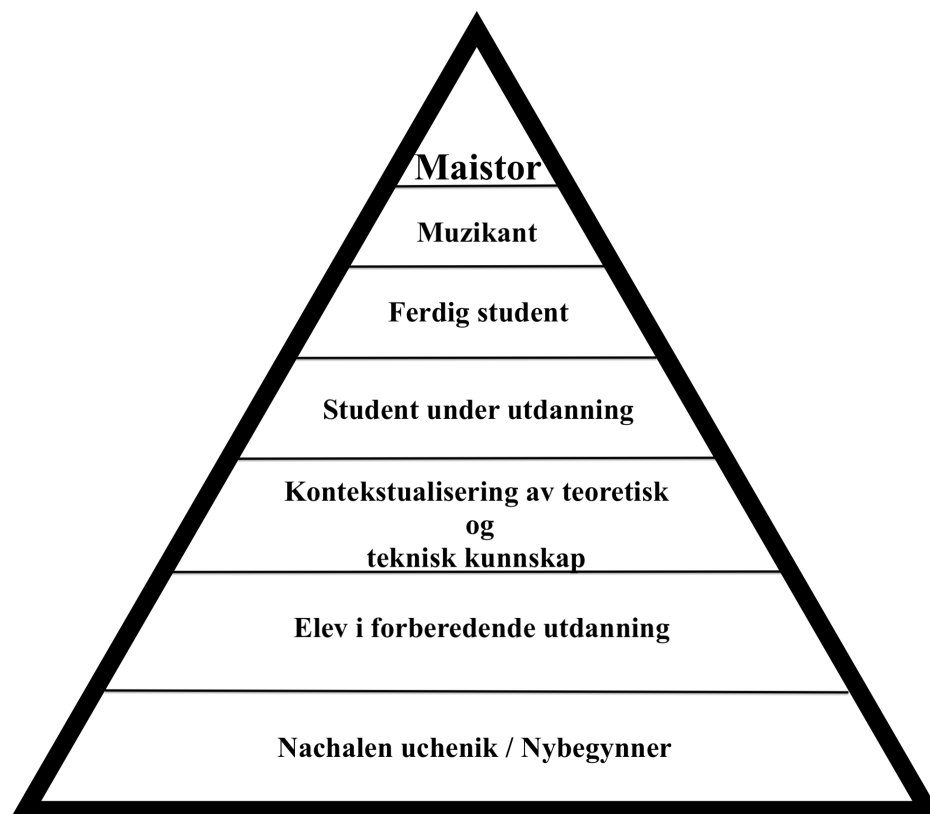
av den bulgarske kulturen som *helhet* og hvordan utviklingen har ledet oss dit vi befinner oss i dag. Den kronologiske tilnærmingen er med andre ord en av de største overliggende metodene i musikalsk oppvekst i bulgarsk musikk, og gjøres gjennom det pedagogiske arbeidet til lærerne og deres oppdrag med å bevare tradisjonen og videreføre den, samtidig som man skal gi elevene et sterkt nok fundament til å kunne utvikle tradisjonen videre.

De syv steg

Konklusjon: ‘Veien gjennom mestrene’

Veien til å bli en musiker diskuteres ofte, både direkte fra lærernes perspektiv når de beskriver et utdanningsløp, instrumentalister som forteller om hvordan de kom dit de er den dag i dag og når man snakker om musikken i Bulgaria i det store og hele. På bakgrunn av alle musikerne jeg har intervjuet og møtt, erfarer jeg en sterk konsensus i noe man nesten kunne kalt *den rette vei* for å bli en *maistor*. Den rette veien og dets bruk som metafor for en foretrukket reise fra start til slutt i den bulgarske tradisjonen dukker ofte opp i samtale og i dette konkluderende kapitlet forsøker jeg å samle de større ytterpunktene for å konkretisere *hvilke steg* en skal gjennom på denne rette veien. Alle intervjuobjektene forklarer sentrale steg i sin musikalske oppvekst; bygge grunnleggende, fysiske ferdigheter, repertoarspill av gammelt anerkjent repertoar, studie av maistorer og deres stil i form av autentiske horoer, studier av lokale og regionale tradisjoner i dans, sang og spill, deltakelse i folkeensembler, studier og egenutvikling og eventuelt spesialisering og/eller undervisning. Musikerne legger frem denne prosessen og institusjonene er strukturert på en slik måte at denne *rette veien* følges fra tidlig alder, til videregående opplæring, til høyere utdanning og så ut i arbeidslivet. Dette ekskluderer ikke de selvlærte musikerne som ikke har gått på skole, men er også relevant for de ettersom det musikalske samfunnet stiller visse krav til ferdigheter og kunnskap hos utøverne. Det finnes fortsatt rom for unntak; det finnes mange ulike musikere som har blitt *maistori* ved å ha gått forskjellige veier, men den *rette veien* står sentralt og er min hovedkonklusjon for oppgaven. «*Talanta da si trudish*», talentet for å være arbeidsom, trekkes ofte frem som et viktig, om ikke viktigere aspekt enn ‘talent’ i seg selv. Flere av musikerne snakket om hvordan hardt arbeid er nøkkelen til å lykkes i musikken og dette vil også være den naturlige inngangen for de selvlærte musikerne. I dette avsluttende kapitlet ønsker jeg dermed å konkretisere «den rette vei», eller som jeg har valgt å kalle den; «*De syv steg*». Disse stegene skal hjelpe med å tegne de sentrale milepælene i en lengre, kompleks,

musikalsk oppvekst i den bulgarske tradisjonen der målet er at individene skal bli musikere, nærmere bestemt, skal de en dag bli en *maistor*.



Milepæler og større steg i musikalsk oppvekst

1) Instrument og mesterlære – tekniske ferdigheter og starten på *usnova*.

Elever lærer seg å synge eller spille instrument, og går i tradisjonell mesterlære hos en læremester. Varianter av dette eksisterer, slik som fellesundervisning, dans, og instrumentspill i grupper på barnetrinn, men hovedsakelig skjer den mer målrettede undervisning i én-til-én-undervisning. Her jobbes det med å bygge et fundament for elevens videre arbeid, og elever skal lære seg å produsere toner, lære seg relevant teori, essensielle ornamenter og taktarter/taktinndelinger. Elevene jobber på dette tidspunktet også ofte ut fra en *shkola* (lærebok), med utvalgte stykker som skal læres i løpet av et visst tidsrom, et aspekt som følger en elev/student helt frem til studenten er ferdig.

2) Tidlig akademisering og utøvende mesterlære

Etter elevene har jobbet med et utvalgt repertoar, jobbes det ofte målrettet mot opptak til de musikalske kostskolene NUFI Shiroka Loka eller Kotel. Her begynner breddelæringen i folkloren og de etnografiske regionene for elevene der de tar for seg region for region både

teoretisk og musikalsk. For de som ikke utdanner seg ved institusjonene er dette vanligvis alderen der elevene får begynne å spille mer aktivt med sine læremestre i det offentlige.

3) Ensemblespill og kontekstualisering av lært kunnskap

I institusjonene lærer elevene å spille i kammergrupper, tradisjonsmusikkensembler og andre besetninger. Her kontekstualiseres kunnskapene deres i praksis ved å akkompagnere andre utøvere, vokalister og dansere både på campus, regionalt, nasjonalt og på turné.

4) Fokus på egenart og personlig uttrykk

Mot slutten av den videregående utdanningen skal elever gjennom en prosess der de skal komponere og arrangere egen musikk, samt jobbe mer med eget personlig uttrykk.

5) Høyere utdanning og spesialisering – tilfredsstillende *usnova* er nærliggende

Mer fokus på eget uttrykk, videre spesialisering og dybdelæring i form av påbyggsstudier i teoretiske, praktiske og pedagogiske emner.

6) Utøvende musikk som levebrød

Her er det musikalske fundamentet dannet og leder til videre arbeid. Musikeren har lært seg *horoer*, stilarter, teknikker og kunnskap om folkloren på et tilfredsstillende nivå.

7) Utvikling- og videreføring av tradisjonen.

Det konkluderende steget der musikerne også gjør aktivt arbeid i å bevare, utvikle og/eller videreføre tradisjonen. Dette gjøres ofte i det utøvende musikalske yrket og i pedagogisk arbeid både på privat og offentlig nivå.

Samtidig som alle disse aktivitetene skjer er alle deltakere i kulturen, det eksisterer mye taus kunnskap og slik som flere av musikerne har fortalt er folkloren svært variert, noe som gjør det til en livsstudie å lære om hele dette landets nyanser. Anse derfor disse syv steg som en veiledning eller et «lynkurs i musikalsk oppvekst i bulgarsk tradisjon».

Evaluering

Intervjuer med og uten instrumenter

En av de mest sentrale temaene i evalueringen av selve intervjuprosessen utenom intervjuguide, er viktigheten av å ha *musikkinstrumenter* tilstede eller tilgjengelige i situasjonen. Dette punktet føler jeg ikke kan understrekes nok, siden lyden og *synet* av hva som spilles og hvordan det spilles, gir temaet som diskuteres en helt ny dimensjon. Det er en spenning mellom hva slags posisjon musikk har, om det er musikk som musikk, musikk som håndverk, musikk som kunnskap, musikk som kunst, musikk som teori eller vitenskap. Ytringene og refleksjonene hos musikerne ble sterkt beriket av spillet deres i de intervjuene der det skjedde, og selv om funnene var veldig givende i de intervjuene som ikke hadde instrumenter, ser jeg et potensiale i selve metodikken jeg anvendte. Det ble ikke lagt noe fokus på at dette *skulle* være med i intervjuene, rammene for intervjuene var lagt opp for å kunne ha en samtale på ca. 40-45 minutter og helst på et rolig sted. Tilstedeværelsen av instrumentene ga meg en helt annen innsikt i akkurat hva, hvordan og hvorfor musikken blir spilt på den måten den blir, der mine tidligere erfaringer har vært mer fokusert på mesterlæresituasjonen, potensielt farget av situasjonen der jeg har vært elev og vedkommende har vært lærer. Mellom intervjuene var det også utfordrende å skulle endre på rammefaktorene for intervjuene, ettersom vi deltok i mange sosiale aktiviteter utenom prosjektet. I tillegg brukte vi all reisetid på å oppsummere/drøfte intervjuene, ellers hadde det for et annet prosjekt i fremtiden vært viktig å også tilpasse rammefaktorene for intervjuene dersom det oppstod gode idéer. I intervjusituasjonene har jeg oftest vært i en posisjon der det ikke har vært relevant å spørre om *hvorfor* musikken spilles slik den blir spilt, heller hva som spilles (toner, melodi, harmoni, rytmikk) og hvordan det spilles (frasering, ornamentikk, teknikk).

I dette prosjektet gikk jeg inn i rommet og relasjonen som masterstudent, med et mer musikkvitenskapelig fokus, og det tror jeg påvirket forutsetningene for intervjuet. Hadde jeg selv hatt med meg et instrument og diskutert samtidig som jeg hadde prøvd å demonstrere konsepter innenfor frasering, spillestil m.m., kunne det vært supplerende for informasjonen, samtidig som jeg ser at det kunne vært et forstyrrende element som kunne bidratt til mye småspilling. Takket være mine språkkunnskaper var vi allikevel i stand til å skape musikalsk mening mellom oss i intervjuene, ved å snakke om musikk på en måte som reflekterte min kunnskap. I intervjuene med Acho og Dimitar var det veldig givende å se de demonstrere

konseptene de selv trakk frem, for å kunne forstå mer av deres musikalske, instrumentelle kunnskap. På den andre siden er summen av alle intervjuene svært berikende, ettersom det belyses musikalsk kunnskap og tegnes et bilde av musikalsk oppvekst innad den bulgarske tradisjonen, på et individuelt plan.

Møtet mellom Norge og Bulgaria

I retrospekt er det interessant å se hvordan selve møtet mellom meg og musikerne var, da det var svært forskjellige atmosfærer i intervjuene. Rollene som befant seg i rommet var ikke nødvendigvis veldig etablerte eller strikte, men atmosfæren i intervjuene var åpenbart preget av *hvem* jeg var, *hvor* jeg kom fra og *hvorfor* jeg var der. Rammefaktorer var styrende for intervjuet i sin helhet ettersom mange av musikerne enten hadde jobb eller skulle rekke andre ærender rundt intervjuet, og det var ikke satt av mer tid enn ca 45-60 minutter. Dette var en del av planen, men i enkelte tilfeller var tidspresset såpass gjeldende at det hadde en tydelig påvirkning på *starten* av intervjuene. Det hendte i det første i intervjuet at jeg ikke hadde presentert min musikalske bakgrunn, slik at Petar hadde fått et inntrykk av at jeg var en musikkjournalist eller noe slik, og da vi først fikk avklart at jeg selv er en instrumentalist og har spilt mye bulgarsk musikk, forandret dynamikken seg betraktelig mye. Noen av spørsmålene jeg stilte før dette ble avklart var kanskje litt abstrakte eller for åpne etter hans mening, men da han fikk vite mer om meg, fikk spørsmålene jeg stilte en helt annen tyngde. Dette tilfellet ble med meg videre, der jeg ikke ville ta det som en selvfølge at det som ble sagt i forberedelsene til intervjuene og avtalene rundt tidspunktene ville bli husket frem til møtet, musikerne jeg møtte var tross alt i full jobb og alle i oppstart på nye høstsemestre i sine jobber og hadde trolig mye faglig- og administrativt arbeid å gjøre.

Analyse – samtid og retrospekt

Noen erfaringer rundt mitt analytiske arbeid og metodikk har blitt gjort; arbeidsflyten min i selve intervjuet bestod av å notere ned viktige fakta og stikkord, men dette viste seg å være styrende for tilstedeværelsen i intervjuet. Oversettelsen mellom språkene, spesielt med mennesker som har et mer avansert vokabular enn det jeg er vant med, gjorde det vanskelig å lytte til hva som ble sagt mens jeg noterte. Dette resulterte ganske raskt i en metodisk endring, der jeg noterte så lite som mulig og forsøkte å notere *viktige* poeng, fremfor mange små. Eksempelvis var Petars vokabular litt avansert, og han snakket ganske raskt, dermed kunne jeg ikke notere like mye underveis. I intervjuet med Dimitar var notatene færre og mer

presise, mens i Achos intervju var notatene særdeles bedre med tanke på *deltakelse* i intervjuet. Det var først med trening og eksponering for situasjonen at jeg kunne tillate meg selv å slappe av mer, ikke være like bundet til intervjuguiden og ha et noe mer ustrukturert intervju. Dette åpnet for mer genuin interaksjon også ovenfor musikerne, ettersom fokuset endret seg fra meg som student med bærbar datamaskin på fanget, mange blikk opp og ned og mye tasting, til å bli en mer ledig situasjon med naturlig kroppsspråk og datamaskin liggende på et bord på siden med minimale avbrudd i samtale for notater.

Epilog



Det er med dette at masterprosjektet har nådd sin slutt og min oppdagelsesferd i min kulturarv fortsetter videre. Det har vært en stor glede å få muligheten til å gjennomføre dette prosjektet, møte så mange spennende mennesker og ikke minst; vokse faglig i den bulgarske musikken. Takk for en spennende reise, for all hjelp og for at dere slapp meg inn i deres verden. Til vi møtes igjen.

Litteratur

Bræin J., S. (2014) *Balkan Utenfor Balkan - hvordan opplever nordmenn balkanmusikk sammenlignet med balkanere?*

Institutt for musikkvitenskap, Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo.

Buradzjiev, K. (2004). *Солови пиеци за тамбура (Solostykker for tambura)* (1. utgave)
Selvutgitt, Plovdiv

Genchev, S. (2015). *Тракииска народна музика на тропнем (trakisk folkemusikk for trompet)*

Selvutgitt, Sofia

Halatchev, M. (2013). *Norsk-Bulgarsk ordbok*

Selvutgitt, Varna

Jacobsen, D. (2015). *Hvordan gjennomføre undersøkelser?: Innføring i samfunnsvitenskapelig metode* (3. utg. ed.). Oslo: Cappelen Damm akademisk.

Keil, C. (1995). *Folk Music and the State: May it Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. Timothy Rice. *American Anthropologist*, 97(3), 575-576.d

Kirilov S., K. (2015). *Bulgarian Harmony - In Village, Wedding and Choral Music of the Last Century*

Ashgate Publishing Limited

Koichkova, H., Stoyanov, S. (1990). *Пиеци за тамбура (stykker for tambura)*

Forlag for musikk, Sofia

Krumov, L. *Bulgarian Dance Rhythms*

<http://balkan.musicvm.com/> under - References, II.14.1.B.I. PDF DOCUMENTS

Levy, C. (1995). *Reviews -- May it Fill Your Soul, Experiencing Bulgarian Music by Timothy Rice*. *Popular Music*, 14(3), 379.

Litova-Nikolova, L. (1988) *Христоматия по българско народна музика (lærebok om bulgarsk folkemusikk)*

Forlag for musikk, Sofia

Prashanov, T. (2005) *Начална школа за кавал (kaval-lærebok for nybegynnere)*

Forlag for musikk, Sofia

Prashanov, T., Todorov, M. (1976) *Българска Народна Музика - Учебник за средните музикални училища (bulgarsk folkemusikk - lærebok for videregående skole (5. utgave)*

Forlag for musikk, Sofia

Rice, T. (1994). *May it Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian music*. (Chicago studies in ethnomusicology). Chicago: University of Chicago Press.

Rice, T. (2004). *Music in Bulgaria: Experiencing music, expressing culture* (Global music series). New York: Oxford University Press.

Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A very short introduction* (Very short introductions). Oxford: Oxford University Press.

Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap*

Universitetsforlaget

Todorov, M. (1963). *Българска Народна Музика - Учебник за музикални училища (bulgarsk folkemusikk - lærebok for musikkskoler)*

Forlag for musikk, Sofia

Vollan, S., (1999). *Bulgarsk folkemusikk - Musikktradisjon og Feltarbeid*

Musikkvitenskapelig Institutt, NTNU.

Nettkilder

Baiaderi (30.10.2019) - *Folkloreregioner*

<https://tinyurl.com/bulgarianmapbaiadery>

Hentet (22.10.2019)

BG Pop-folk - *Bilde av parvomayska grupa*

Hentet fra <https://tinyurl.com/bgpopfolkparvomayskagrupa>

04.02.2020

Bulgarsk Nasjonal Radio (11.09.2011)- *Rumen Sirakov – the creator of the modern pandore folk music style*

Hentet fra <https://www.bnr.bg/en/post/100129466/rumen-sirakov-the-creator-of-the-modern-pandore-folk-music-style>

04.04.2020

Faktor (17.12.2014) *Bulgarsk tapan på Jazzfestivalen i Havana (fotografiStoyan Yankulov)*

Hentet fra <https://tinyurl.com/faktorbgstoyanyankulov>

23.04.2020

NASA - Jet Propulsion Laboratory, California Institute of Technology - *Voyager Music From Earth – Izlel Deljo Haidutin*

Hentet fra <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/whats-on-the-record/music/>

22.04.2022

NASA - Jet Propulsion Laboratory, California Institute of Technology - *Voyager The Golden Record fra Voyager 1 & Voyager 2*

Hentet fra <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/>

22.04.2020

Wikipedia (17.11.2013) - *Tomt kart over Bulgaria med landegrenser*

Hentet fra https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BG_Map_Outline.png

04.04.2020

Eventzone (2014). *Fotografi – Teodosi Spasov*

Hentet fra <http://www.eventzone.bg/en/events/details/victor-chuchkov-and-theodosii-spasov-august-concert-arena-sveti-vlas>

08.04.2020

Store Norske Leksikon (20.02.2018) - *Autentisk*

hentet fra <https://snl.no/autentisk>

22.01.2020

Store Norske Leksikon (20.02.2018) - *Kitsch*

Hentet fra <https://snl.no/kitsch>

11.03.2020

Uchiteli.BG (2015) – *Musikalske-folkloreregioner i Bulgaria*

Hentet fra <https://uchiteli.bg/news/muzikalno-folklorni-oblasti-v-bylgariq/117>

22.10.2019

Well-Marked (24.10.2014) *Gruppefoto Petar Ralchev, Angel Dimitrov, Stoyan Yankulov*

Hentet fra <https://well-marked.com/2014/10/24/etno-jazz/>

31.03.2020

Wikipedia (03.08.2005) - *Fotografi – bulgarsk gadulka*

Hentet fra <https://tinyurl.com/wikipediabulgariangadulka>

23.04.2020

Wikipedia (15.05.2015) – *Pre-1945 foto - mann med gaida*

Hentet fra https://en.wikipedia.org/wiki/Gaida#/media/File:BASA-2072K-1-361-19-Gaida,_Bulgaria.JPG

23.04.2020

Lydeksempler

<https://www.dropbox.com/sh/qmh6014fq2golvm/AADRWIELVDExL8VzZLa6TYkoa?dl=0>