

Balkanske rytmesekvenser

Hvordan påvirker implementeringen av Balkanske rytmer eget spill og egne komposisjoner

KRISTOFFER HANSSEN

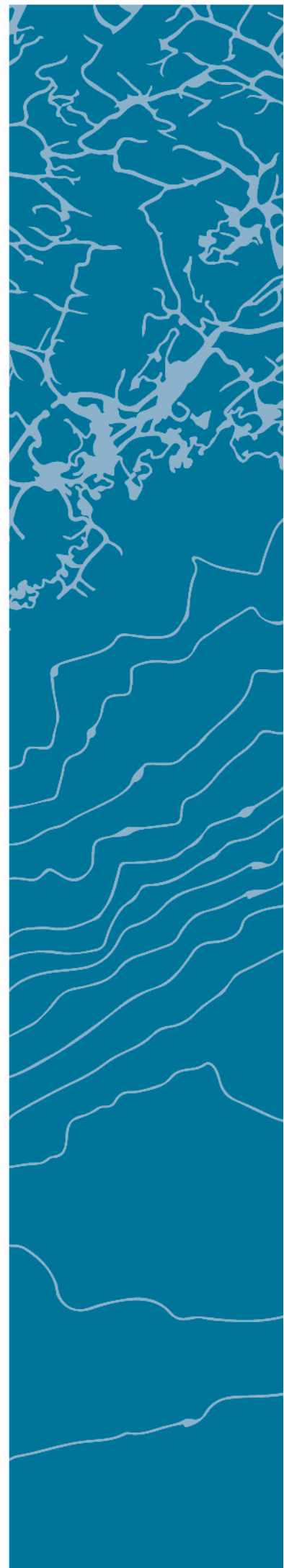
VEILEDER

Michael Rauhut

Universitetet i Agder, 2019

Fakultet for Kunstfag

Institutt for rytmisk musikk





Innholdsfortegnelse

1 Introduksjon	5
1.1 Bakgrunn for valg av emne	5
1.1.1 Personlig relevans	7
1.1.2 Relevans for andre	7
1.2 Problemstilling	7
1.3 Avgrensning	8
2 Teori og Litteratur	10
2.1 Balkan – geografi, historie og kultur	10
2.1.1 Kulturelt veikryss	11
2.1.2 Kulturelt lappeteppe?	12
2.2 Balkan som begrep	13
2.3 Balkansk musikk	15
2.3.1 Vest-Balkan	16
2.3.2 Øst-Balkan	17
2.3.3 «Sigøyner»-Balkan	18
2.4 Groove, feel and time	19
2.5 “Rytmiske strukturer” i asymmetrisk musikk	21
3 Metode	22
3.1 Feltarbeid	22
3.2 Intervju	23
3.2.1 Finn Guttormsen (Farmers Market)	24
3.2.2 Amra Toska (Sarajevo Music Academy)	24
3.3 Selvobservasjon	25
3.4 Musikkteoretisk analyse	26
4 Funn	28
4.1 Intervju med Finn Guttormsen	28
4.2 Feltarbeidet	32
4.2.1 Forarbeid	32
4.2.2 Reisen: del I	32
4.2.3 Reisen: Del II	34
4.3 Danser fra Bulgaria, Makedonia og Serbia	35
4.3.1 Dansene knyttet til min forskning	36
4.3.2 Utvalg av danser benyttet i min forskning	37
4.4 Implementeringsprosessen	37
5 Analyse	39

5.1	Egen låt i 9/8 (2+2+2+3)	39
5.1.1	Tradisjonell musikk i 9/8 (2+2+2+3)	41
5.1.2	Sammenligning.....	43
5.2	Egen låt i 7/8 (3+2+2)	43
5.2.1	Tradisjonell musikk i 7/8 (3+2+2).....	44
5.2.2	Sammenligning.....	47
5.3	Egen låt i 7/8 (2+2+3).....	48
5.3.1	Tradisjonell musikk i 7/8 (2+2+3).....	49
5.3.2	Sammenligning	51
5.4	Oppsummering av analysen.....	51
6	Selvobservasjon	53
6.1	Utvikling	53
6.2	Opptak gjennom arbeidsprosessen	54
6.3	Utfordringer.....	55
6.4	Erfaringer	56
7	Avslutning.....	57
	Kilder.....	59

1 INTRODUKSJON

I all musikk finner vi forskjellige rytmiske strukturer eller sekvenser som er med på å forme musikken og gi den sitt særpreg. Som utøver er det essensielt å forstå samt beherske disse forskjellige gjentakende rytmiske sekvensene for å kunne utøve musikken på «riktig» måte. Ser en f.eks. på swingjazz er det en metrisk 4/4 dels takt hvor tyngdepunktene er på 2. og 4. slaget i takten. Om en som utøver ikke behersker og gjenspeiler de rytmiske tyngdepunktene i sitt spill vil jeg argumentere for at musikken ikke oppleves «korrekt» eller «autentisk», litt på samme måte som en vals bestående av tre «likeverdige» pulsslag ville føltes unaturlig.

I de forskjellige musikkjangrene en finner innunder vestlig populærmusikk er de forskjellige rytmiske sekvensene og deres tyngdepunkt generelt vel etablerte og som både lyttere og utøvere har blitt eksponert for gjennom populærkulturen. «Problemet» oppstår derimot for min del når jeg skal spille musikk i asymmetriske taktarter som er uvanlig for vestlig musikk. I vestlig musikk er det nesten utelukkende taktartene 4/4 og 3/4, samt beslektede taktarter som blir benyttet i nærmest all musikk¹. Min hypotese er at jeg (med flere) i mangelen på eksponering for musikk i asymmetriske taktarter rett og slett ikke innehar den samme forståelsen for de mange mulige underliggende rytmiske sekvensene og tyngdepunktene.

Opp gjennom årene har jeg eksperimentert en god del med bruken av «skjeve» takter med blandede resultater. Som oftest har det føltes «unaturlig» og «påtrengt». Gjennom arbeidet med denne avhandlingen har jeg ønsket å øke min forståelse samt forbedre mitt spill over «skjeve» taktarter gjennom å undersøke og implementere elementer fra en musikkultur hvor bruken av «skjeve» takter står sterkt og musikken ikke føles «påtrengt».

1.1 Bakgrunn for valg av emne

I mitt spill har jeg alltid vært opptatt av hvor tyngdepunktene i musikken er, hvor jeg skal trampe, når jeg skal bøye knærne o.l. kroppslige bevegelser (som til en viss grad kan sammenlignes med dans) for å gjenspeile musikkens «groove». I møte med skjeve taktarter har dette vært en utfordring. For meg har det oftest endt opp mer som en teoretisk øvelse enn det musikalske resultatet jeg skulle ønsket meg.

I min søken etter kunnskap og lærdom på dette feltet har jeg lest mange artikler, avhandlinger og forskjellig litteratur som omhandler asymmetrisk musikk. Selv om

¹ Med beslektede taktarter sikter jeg til f.eks. 12/8 som er lik 4/4 men med en triolunderdeling.

litteraturen er «korrekt» sitter jeg som oftest igjen med følelsen av at det blir mer som en teoretisk øvelse enn noe annet (se teorikapittel). Et eksempel på denne typen litteratur er artikkelen publisert i Modern Drummer «How to play odd time signatures» av trommeslager Aaron Edgar². I artikkelen skriver han om hvordan man gjennom å ta vekk eller legge til forskjellige noteverdier fra den «vanlige» taktarten 4/4 kan skape asymmetriske taktarter. Selv om det som presenteres i artikkelen er «korrekt» opplever jeg det mer som en «teoretisk» øvelse som gjør at musikken etter min mening føles og oppleves som «skakk» og påtrengt. Jay Rahn (1996) argumenter f.eks. for hvordan synkoperte rytmer ikke kan analyseres *«merely as a deviation from a four-square metrical hierarchy but as highly integrated wholes in their own right»* (Rahn 1996:71). På samme måte som Rahn mener clavens synkoperte rytmer innen cubansk musikk ikke kan sees på som rytmiske «avvik» men som et essensielt rytmisk fundament, mener jeg asymmetriske taktarter ikke bør tilnærmes som en «modifikasjon» av en mer «vanlig» takt men som en egen entitet.

Gjennom denne avhandlingen ønsker jeg å undersøke en litt mindre «teoretisk», og etter min mening, mer musikalsk tilnærming ved hjelp av musikktradisjoner fra Balkan.

For meg var det bandet Farmers Market som først ble min introduksjon til denne typen musikk. Det var musikk jeg til å begynne med (tidvis enda) ikke forstod i det hele tatt grunnet musikkens rytmiske kompleksitet. Selv om jeg ofte ikke forsto hva som foregikk rytmisk, hadde de klart å beholde det jeg anser som ett av de mest essensielle aspektene ved musikk generelt, musikkens «groove». Det at de fikk musikken til å groove, selv i de mest «obskure» taktarter, overbeviste meg om at dette var en musikktradisjon som, slik jeg ser det, har «forstått» hvordan å bruke «skjeve» taktarter og som hadde mye jeg kunne ta lærdom av.

I tillegg til at mye av musikken fra Balkan har lange tradisjoner hvor bruken av «skjeve» taktarter står sentralt, er det også en sterk forbindelse mellom musikk og dans. Dette har jeg funnet spesielt interessant for mitt arbeid med denne avhandlingen.

I underkapittel 1.2 «Problemstilling» beskriver jeg hvordan jeg i denne avhandlingen vil se nærmere på det jeg anser som en mer fysisk tilnærming til utførelsen av asymmetrisk musikk.

² <https://www.moderndrummer.com/article/may-2018-how-to-play-odd-time-signatures/> Link fra 17. feb 2019

1.1.1 Personlig relevans

Som bassist med musikalske «røtter» fra funk, soul, og jazz har jeg lenge vært opptatt av å kunne føle «grooven» kroppslig. Dette med å kunne føle musikkens rytmiske forløp kroppslig har vært noe som for meg tidligere mer eller mindre har vært fraværende i møte med musikk i «skjeve» taktarter. Dette gjelder både som lytter, men også kanskje spesielt som utøver. For meg har arbeidet med denne avhandlingen handlet om nettopp dette med å kunne føle musikkens rytmiske forløp kroppslig, til tross for å være asymmetrisk. Resultatet jeg ønsket å ende opp med var det rytmiske overskuddet til fritt å kunne musisere og uttrykke meg selv musikalskt uten å være påvirket av musikkens «manglende symmetri».

1.1.2 Relevans for andre

Denne avhandlingen håper og tror jeg vil være av interesse for spesielt musikere, men også kanskje dansere og lyttere generelt som vil øke sin forståelse for litt mer, i mangelen på bedre ord, utradisjonelle taktarter. Jeg håper at mitt arbeid kan fungere som en god introduksjon for andre som vil begynne å utforske de uendelige mulighetene som ligger i andre taktarter enn de «standardiserte» vi har innen vestlig rytmisk musikk, gjennom metoder som kanskje ikke er så utbredt. Så vidt det er meg kjent og ut fra mitt søk etter litteratur er det ikke gjort mye forskning eller skrevet mye om hvordan tankesettet med korte og lange pulsslag påvirker både spillet til utøver(e) men også selve komposisjonen. Det var derimot enormt mye teori å finne om skjeve taktarter generelt, men da ut fra det jeg anser som et mer vestlig teoretisk perspektiv som etter min mening ikke tar høyde for det å kunne «føle» det rytmiske forløpet kroppslig. I kapittel 2. trekker jeg frem den litteraturen om rytmikk og især skjeve taktarter som har blitt benyttet som fundament for denne avhandlingen. Her benyttes både den «teoretiske» tilnærmingen men også kanskje viktigst, litteratur med en mer «fysisk» tilnærming.

1.2 Problemstilling

Som jeg allerede har vært litt inne på og som blir tatt mer opp i teorikapittelet finnes det utallige måter å “løse” eller tenke når en spiller musikk med uvanlige taktarter. Frem til nylig har løsningen for meg vært av en mer «teoretisk-matematisk» karakter. Ofte har jeg funnet ett eller flere mønstre eller en kompfigur som jeg benytter gjennom låta. Problemet oppstår imidlertid når jeg ønsker å respondere på hendelser som oppstår i samspillet med andre

musikere, tilføre egenart eller variere eget spill. I tillegg til at mitt eget spill blir veldig låst bærer også samspillet innad i bandet ofte preg av å være mer en musikkteoretisk øvelse enn det musikalske resultatet vi hadde håpet på³.

For å se etter løsninger på dette har jeg som sagt valgt å se til en musikktradisjon hvor bruken av det mange kanskje anser som «uvanlige» taktarter slettes ikke er uvanlig. Problemstillingen denne avhandlingen vil forsøke å svare på er som følger:

Hvordan påvirker implementeringen av Balkanske rytmer eget spill og egne komposisjoner?

Til å begynne med vil jeg redegjøre for hva som menes med de «balkanske rytmene». Begrepet blir benyttet som følge av mangelen på andre, mer beskrivende ord eller uttrykk. Med «balkanske rytmer» sikter jeg til måten musikere, dansere og lyttere opplever og tenker det rytmiske forløpet i musikken og dansene. «Balkanske rytmer» sikter således til hvordan musikkens rytmiske forløp er inndelt i forskjellige sekvenser (takter), bestående i hovedsak av korte og lange pulsslag. Det er implementeringen og bruken av korte og lange pulsslag i eget spill og komposisjoner jeg i denne avhandlingen ønsker å se nærmere på.

Gjennom å se nærmere på hvordan innstuderingsprosessen er, hvordan mitt spill påvirkes, samt hvordan mine komposisjoner påvirkes ønsker jeg å se på hvordan bruken av de «balkanske rytmene» kan komme musikere fra andre musikktradisjoner til gode.

1.3 Avgrensning

I mitt arbeid med denne avhandlingen har det vært nødvendig å avgrense og dermed utelukke veldig mye for å holde meg innenfor de rammer satt for denne avhandlingen. Balkan er et stort område og et omfattende begrep som dekker mange forskjellige musikktradisjoner. Det å inkludere alle i denne oppgaven ville ikke vært mulig, dog har jeg i kapittel 2. lagt ved teori og litteratur som gir innsyn i de forskjellige musikktradisjonene. Jeg har valgt å legge fokuset i denne oppgaven i hovedsak på musikktradisjoner fra Bulgaria og nærliggende områder hvor bruken av skjeve taktarter tilknyttet dans står sterkest.

Ornamentikk er et sentralt element i det meste av tradisjonsmusikken fra Balkan, men som ikke kommer til å være i særlig fokus i denne oppgaven annet enn dens rytmiske funksjon. Dette er det flere grunner til hvorav den mest åpenbare er det faktum at mye av

³ Tilbakemeldinger og egne tanker ved gjennomlytting av opptak fra forskjellige situasjoner hvor jeg med band har spilt musikk i skjeve taktarter.

ornamentikken ikke er mulig eller «hensiktsmessig» å forsøke å gjenskape på mitt hovedinstrument, elbass. I tillegg er det flere andre musikalske kjennetegn fra balkansk musikk som heller ikke blir tatt høyde for i denne oppgaven. Elementer i musikken som f.eks. harmoniske og melodisk forløp, skalabruk, låtstrukturer, instrumenter(inger), klang, og sound. Selv om dette er elementer avhandlingen ikke har fokusert på har mange av elementene vært av stor fascinasjon og således til en viss grad påvirket eget spill, mine komposisjoner og resultatet til denne avhandlingen.

Når det kommer til resultatoppnåelsen kunne dette vært oppnådd gjennom bruken av flere forskjellige metoder hvorav alle har sine styrker og svakheter. I denne oppgaven kommer jeg av forskjellige grunner til å benytte meg selv som forskningsobjekt hvor jeg beskriver mine opplevelser og hvilken påvirkning de «balkanske rytmene» har hatt på mitt spill og kompositoriske virksomhet.

All musikken som har blitt fokusert på i denne avhandlingen innehar et visst tempo hvor det er hensiktsmessig å tenke takten som én sekvens bestående av korte og lange pulsslag i motsetning til flere sammensatte takter.

2 TEORI OG LITTERATUR

I dette kapittelet vil jeg presentere litteratur og teori som har blitt brukt som grunnlag for mitt arbeid i denne avhandlingen. Tidlig i arbeidet ble det gjort et grundig litteratursøk med forskjellige søkeord og fraser både på norsk og engelsk. Fagansvarlig for musikksamlingen på biblioteket ved universitetet i Agder, Are Skislands ekspertise ble benyttet for lettere å manøvrere seg gjennom de mange databasene for musikk hvor relevant litteratur var å finne. Litteratur knyttet til selve utførelsen av balkansk musikk og oppgavens problemstilling som omhandler de rytmiske aspektene i musikken, var vanskelig å finne. Det meste av litteraturen som var å oppdrive om Balkansk musikk var ut fra et mer sosiologisk perspektiv.

2.1 Balkan – geografi, historie og kultur

Balkan omfatter i dag et stort geografisk område med store kulturelle forskjeller. For å få et lite innblikk i dette området og de forskjellige innflytelsene som har vært med på å forme kulturen og musikken ser jeg på det som essensielt å ha med i denne oppgaven en kortfattet oppsummering av historiske hendelser m.m. som har hatt innvirkning på musikkulturen. Til å begynne med kan vi se litt på hva som ligger i begrepet «Balkan».

Det er uenigheter om hvordan Balkan skal avgrenses, kulturelt, historisk eller geografisk, men en vanlig definisjon inkluderer Albania, Bosnia-Hercegovina, Bulgaria, Hellas, Kosovo, Kroatia, Montenegro, Makedonia, Serbia, samt den sørlige delen av Romania og den europeiske delen av Tyrkia. Definisjon hentet fra Store norske leksikon (SNL) 12. februar 2019)

Som en kan se fra utdraget hentet fra SNL er det flere tolkninger for hvilke områder som faller inn under begrepet Balkan. Denne avhandlingen forholder seg til den «vanlige» definisjonen som presentert av SNL. De store landområdene innunder SNL sin definisjon av Balkan har en omfattende og intrikat historie som er for omfattende å ta med i sin helhet i denne oppgaven.

Delkapittelet 2.1 til og med 2.1.2 er således mangelfulle og begrenser seg til enkelte sentrale historiske hendelser som har hatt påvirkning på de forskjellige musikktradisjonenes utvikling. Boken «Imagining the Balkans» av Maria Todorova (1997) er et godt supplement til påfølgende delkapittel om Balkansk historie.

2.1.1 Kulturelt veikryss

Balkan har opp gjennom historien vært bindeleddet mellom Europa og Asia. Det har vært et kulturelt veikryss gjennom flere århundrer hvor forskjellige folkeslag og kulturer har møttes og innvirket på hverandre. Gjennom Balkan ble jordbrukstradisjoner fra Midtøsten introdusert for Europa helt tilbake til den neolittiske tidsperioden⁴. Under Antikken (Rundt 800 f.Kr. til rundt 5-600 e.Kr.) var Balkan bindeleddet mellom den greske og latinske delen av Romerriket og var i denne tidsperioden bosatt i hovedsak av: Grekere, Illyrere, Paionerere, Trakere, Dakere samt andre, mindre folkegrupper. Rundt år 600 e.Kr. ankom Bulgarerne som var en tyrkisk nomadisk krigerstamme som enkelte forskere mener har røtter fra Sentral-Asia⁵. Samtidig med bulgarerne kom også slavere⁶ som sammen dannet det bulgarske imperiet.

Mellom det bulgarske imperiet og det bysantinske imperiet (tidligere østromerske riket) var det en rekke konflikter og kriger frem til fremveksten av det Osmanske riket rundt 1300 e.Kr. som etterhvert tok kontroll over begge områdene. Slik ble Balkan regionen igjen et bindeledd mellom det Osmanske riket i øst og Habsburg monarkiet i vest. Det var også et møtepunkt mellom Islam og kristendom (sistnevnte ble igjen delt inn mellom katolske i nord-vest og gresk-ortodokse i sør)⁷.

De siste århundrene frem til oppløsningen av det Osmanske riket etter første verdenskrig erklærte flere og flere områder innunder Balkan sin selvstendighet og staten Jugoslavia ble opprettet. Jugoslavia er en betegnelse som brukes om i alt tre forskjellige etterfølgende men forskjellige stater som eksisterte fra slutten av 1918 helt frem til 2006 og som omfattet mange av landene innunder Balkan. I tillegg til 1. og 2. verdenskrig som begge hadde stor påvirkning på Balkan har det vært store konflikter knyttet til inndeling, styreform og forskjellige folks syn på tilhørighet som toppet seg på 90-tallet (mer i neste delkapittel).

⁴ Perlès, Catherine (2001), *The Early Neolithic in Greece: The First Farming Communities in Europe*, Cambridge University Press, p. 1

⁵ Hyun Jin Kim (2013). *The Huns, Rome and the Birth of Europe*. Cambridge University Press. pp. 58–59, 150–155, 168, 204, 243.

⁶ Dvornik, Francis (1962): *The Slavs in European History and Civilization*

Fine, John Van Antwerp Jr. (1991) [1983]. *The Early Medieval Balkans: A Critical Survey from the Sixth to the Late Twelfth Century*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press.

⁷ Mønnesland, S. (2006). *Før Jugoslavia og etter* (5. utg. ed.). Oslo: Syppress forl. s. 16-17

2.1.2 Kulturelt lappeteppe?

Som forrige delkapittel er dette også et omfattende tema som i denne avhandlingen vil være kortfattet og dermed også mangelfullt, men som er tatt med for å gi et lite innblikk i forskjellige folkeslag og deres kulturer som sammen har formet musikken til det vi kjenner i dag.

Balkan har som nevnt vært bindeleddet mellom forskjellige kulturer og har gjennom tidene vært et episentert hvor forskjellige etnisiteter med forskjellige kulturelle bakgrunner har innvirket på hverandre. Boken «Før Jugoslavia og etter» av Svein Mønnesland (1995) er et godt supplement til dette og forrige del-kapittels kortfattede sammendrag. Han skriver ut fra et sosiologisk perspektiv om forhistorien til det som etterhvert ble Jugoslavia og ser på, samt beskriver de sosiale impulsene som førte til oppløsningen av Jugoslavia og den største humanitære krisen i europeisk etterkrigshistorie på 90-tallet. Første kapittel i boken til Mønnesland er «*Nasjon og nasjonalisme: Jugoslavia - et etnisk lappeteppe*» hvor han skriver om alle de forskjellige folkegruppene som befolket Jugoslavia og samlivet dem imellom. Kapittelet og resten av boka hans gir et godt innblikk i mangfoldet av; kultur, språk, religion, etnisitet og folkegrupper som sammen dannet grunnlaget for det vi i dag kjenner som Balkan.

(Bosnia-Herzegovina) ... Her snakker serberne, kroatene og “muslimene” samme språk, men tilhører tre nasjoner, siden de har tre forskjellige religioner. Og “religion” betyr ikke bare tro og læresetninger, men er i stor grad knyttet til kultur og mentalitet. “Religion” omfatter dermed mange sider av menneskets liv, fra de mest dagligdagse til de alvorligste. Mønnesland «før Jugoslavia og etter» 1995:17

Utdraget ovenfor omhandler det som i dag er Bosnia-Herzegovina og hvordan befolkningen i hovedsak tilhørte tre forskjellige «religioner», hvor ens «religion» i stor grad var knyttet til «kultur og mentalitet».

Tabellen nedenfor er hentet fra boka til Mønnesland og viser resultatet fra folketellingen gjennomført av Federal Statistical Office of Yugoslavia i 1991. Som tabellen viser og som har vært forsøkt formidlet i dette og forrige delkapittel var Jugoslavia, som utgjør en betydelig del av Balkan, sammensatt av mange forskjellige folkegrupper og etnisiteter. Resultatet etter folketellingen må sees på som noe tvetydig av flere grunner⁸. Selv om resultatet fra folketellingen ikke kan sies å være helt nøyaktig gir det et godt bilde på mangfoldet som er å finne innunder begrepet Balkan.

⁸ Se S. Mønnesland “Før Jugoslavia og etter” 1995 s.14-16

Jugoslavias etniske struktur 1991		%
Totalt	23.690.000	100,0
Serbere	8.526.800	36,0
Kroater	4.524.100	19,1
Muslimere	2.307.400	9,7
Albanere	2.172.600	9,2
Slovenere	1.750.800	7,4
Makedonere	1.371.800	5,8
Montenegrinere	579.023	2,4
Ungarere	426.866	1,8
Sigøynere	168.009	0,7
Tyrkere	101.191	0,4
Slovakere	80.334	0,3
Rumenere	54.954	0,2
Bulgarere	36.185	0,1
Vlah-er	32.063	0,1
Rusiner	23.285	0,1
Tsjekkerere	19.625	0,1
Italienerere	15.132	0,1
Ukrainere	12.813	0,1

Figur 1 Tabell fra boken "Før Jugoslavia og etter" Mønnesland 1995:17

Som en kan se ut fra tabellen var Jugoslavia i 1991 befolket av mange forskjellige etnisiteter og gir således et inntrykk av mangfoldet i folkeslag og kulturer som i dag utgjør Balkan. Igjen anbefales boken til Mønnesland (1995) som supplement til denne avhandlingen.

2.2 Balkan som begrep

Balkan som begrep er noe de aller fleste har kjennskap til på en eller annen måte. Nøyaktig hvilken «måte» varier veldig ut fra hvem som blir spurt. For noen er det nok det geografiske området og konflikten(e) som har utspilt seg der som er de første assosiasjonene til begrepet, mens for andre igjen er det kanskje kulturen, musikken, og maten som assosieres med begrepet Balkan. Ettersom begrepet har så mange forskjellige assosiasjoner avhengig av hvem som blir spurt, har jeg med dette delkapittelet valgt å redegjøre for bruken av begrepet i forhold til denne avhandlingen.

Før arbeidet med denne oppgaven startet prøvde jeg å beskrive for meg selv nøyaktig hvilke elementer jeg forbandt med balkansk musikk. Hva det var som gjorde at den skilte seg ut fra andre musikktradisjoner? Hvilke elementer ga den sin særegenhet? Og hvorfor?

Det jeg da kom frem til for meg selv stemte godt overens med de beskrivelsene og tankene jeg har fått gjennom samtaler og diskusjoner med medstudenter. Elementer som «skjeve» taktarter, bruken av «spennende» skalaer⁹ og (ekstremt) mye ornamentikk ble nevnt hos samtlige. Disse elementene, selv om de er sentrale, er riktignok bare en liten del av hva

⁹ Eksempelvis: Harmonisk moll hvor 1. eller 5. trinnet er tonika

balkansk musikk kan bestå av. For det som fort ble tydelig i mitt arbeid med denne oppgaven var det store mangfoldet i musikktradisjonen(e) tilknyttet begrepet Balkan. Jeg oppdaget musikktradisjoner som jeg tidligere aldri har hatt kjennskap til og som jeg nok før arbeidet med denne avhandlingen ikke ville valgt å definere under begrepet Balkan. I delkapittelet 2.3 går jeg litt nærmere inn på forskjellige musikktradisjoner knyttet til forskjellige regioner innad i Balkan.

Jeg finner det interessant at det er bare enkelte musikalske elementer fra enkelte deler av Balkan som er blitt definerende for hva vi (nordmenn)¹⁰ oppfatter som karakteristiske for balkansk musikk. Personlig tror jeg det kommer av at disse musikktradisjonene innehar elementer som har skilt seg mest ut fra andre musikktradisjoner, og som har vært av størst fascinasjon for både lyttere og musikere fra andre kulturelle bakgrunner. Fascinasjonen musikere har hatt for denne typen musikk har ført til at det har blitt startet mange «Balkan» band som spiller musikk med sterk inspirasjon fra Balkan, utenfor Balkan. Dette har nok vært med på å forme folks inntrykk og forståelse av hva balkansk musikk er. For å nevne et eksempel på dette har vi bandet Farmers Market i Norge som for meg, flere medstudenter og nok mange flere har fungert som en slags «definisjonen» av hva balkansk musikk er.

Selv om jeg i denne oppgaven ikke fokuserer på det store mangfoldet innunder begrepet balkansk musikk (kun enkelte elementer med sterkest tilknytning til et mindre område av Balkan) har jeg valgt å beholde begrepet Balkan. Dette på bakgrunn av de assosiasjoner begrepet gir meg og de jeg har diskutert begrepet med (medstudenter, lærere, og musikere). Begrepet gir meg assosiasjoner til de elementene i musikken som denne oppgaven har som hovedfokus å utrede.

Opgaven til Sigurd J. Bræin (UIO, våren 2014) “Balkan utenfor Balkan” er interessant lesning på hva vi nordmenn legger i begrepet Balkan.

¹⁰ Sigurd Jovik Bræin - “Balkan utenfor Balkan” levert ved Institutt for musikkvitenskap, det humanetiske fakultet UIO våren 2014.

2.3 Balkansk musikk

Som vist består Balkan av et enormt mangfold av etnisiteter og folkegrupper med forskjellige kulturelle bakgrunner som alle har hatt innvirkning på hverandre. Jeg vil i dette delkapittelet beskrive, i grove trekk, kjennetegn på «balkansk musikk».

Det å beskrive karakteristikk ved «balkansk musikk» i ett kort delkapittel som dette er nærmest umulig. Balkansk musikk gjenspeiler mangfoldet av folkeslag, etnisiteter og kulturer i samfunnet som sammen utgjør Balkan. Vi finner alt fra den raske kolon i Serbia, til den sakte Sevdalinka i Bosnia, til de «rare» rytmene østover i Bulgarsk og Makedonsk musikk bare for å nevne noen. Til tross for de åpenbare store musikalske forskjellene i de forskjellige musikktradisjonene er det en del fellestrekk som kan sies gjeldene og karakteristiske for musikk med opprinnelse fra Balkan. Musikken er sterkt tilknyttet forskjellige årstider og ritualer (eksempelvis bryllup, innhøsting, død) som står sentralt i kulturen. Melodiene er ofte i et tett leie dvs. ofte ikke mer enn én kvint over eller et sekund under tonika. Veldig vanlig, spesielt i landlige strøk, med en dronebasert polyfonisk sangstil. En annen ting som står veldig sentralt er bruken av hjemmelagde instrumenter som f.eks. Zurna (fløyte) og Gaida (Sekkepipe)¹¹. Mye av musikken er i asymmetriske taktarter uvanlig i forhold til andre musikkulturer i Europa. Ornamentikk står som et sentralt element i det meste av musikken fra Balkan.

Boken til Jim Samson «Music in the Balkans» (2013) samt «The Garland Encyclopedia of World Music: Europe» (2000) gir begge bedre innsikt i mange av de forskjellige musikktradisjonene som er å finne innunder begrepet Balkan enn det som blir presentert i denne avhandlingen. Samson beskriver i sin bok mange av de forskjellige innflytelsene som har vært med på å påvirke musikken og hvordan Balkan ikke kan sees på som verken en del av Europa eller noe annet, men noe midt mellom.

It is not quite Europe, not quite non-Europe, but a place of crossroads, where very specific identities have been structured and restructured on a fragile ground of liminality. Jim Samson 2013:277

Som Samson skriver i sin bok bærer kulturen og musikken fra Balkan preg av generasjoner som bindeledd mellom Europa og Asia, kristendommen og islam og har således sterke

¹¹ Se lenke for utfyllende liste over tradisjonelle instrumenter. Hentet 7.mars 2019 <https://eefc.org/balkan-culture/instruments/>

innflytelser fra både Østen og Vesten som har gitt opphav til de forskjellige musikktradisjonenes særegenheter.

For lettere å danne seg et overblikk over alle de forskjellige musikktradisjonene, deres karakteristikk, særegenheter, hvilke som har vært i fokus og hvilke som har blitt ekskludert, har jeg valgt å dele musikktradisjonene inn og beskrive de ut fra tre forskjellige, selvdefinerte kategorier. Det er nødvendig å presisere at disse kategoriene på ingen måter forsøker å fremstå som absolutte «sannheter». Jeg har valgt å benytte denne inndelingen for lettere å kunne beskrive litt mer detaljert de forskjellige musikktradisjonenes karakteristikk. Kategoriene er således kun ment for å gi leseren et mer oversiktlig og detaljert inntrykk av de mange forskjellige musikktradisjonene.

Kategoriene er kortfattet og gir således bare et lite inntrykk av de forskjellige musikktradisjonene. For mer detaljert beskrivelse av de forskjellige landene innunder Balkan og deres musikktradisjoner, se *Encyclopedia of world music: Europe* (2000:867-1032)

2.3.1 Vest-Balkan

Den første gruppen er hva jeg har valgt å kalle for Vest-Balkan. Her finner vi musikktradisjoner i hovedsak fra landene Kroatia, Bosnia-Herzegovina, Montenegro, Kosovo og Albania som (veldig) generelt har en sterkere tilknytning til vokaltradisjoner med mindre bruk av instrumenter og en friere eller «vanligere» rytmikk.

I alle landene nevnt ovenfor finner vi mange forskjellige musikktradisjoner. Som eksempel for musikktradisjonene jeg har plassert innunder kategorien «vest-Balkan» vil jeg trekke frem musikktradisjonen Ganga. Den oppstod i likhet med mange andre musikktradisjoner fra Balkan, i landlege strøk i flere av landene nevnt ovenfor, opprinnelig som en måte for gjeterne å kommunisere med hverandre over lengre avstander. Tradisjonelt er det en sanger som leder med en melodifrase, etterfulgt og akkompagnert av andre sangere. Stemmene har tett leie oftest et sekund, som skaper en veldig «dissonerende» harmoni, som sammen med den spesielle sangteknikken «bærer» lyden godt. Nedenfor er et utdrag hentet fra en artikkel skrevet av Ankica Petroić som har skrevet mye om denne tradisjonen.

Typical short grace notes are used in the lower voice of the polyphonic section. Ganga is usually performed by a group of three to five singers, either women or men (never mixed), "Properly" performed ganga is experienced and described as a remarkable vocal genre within its cultural environment, Ganga was one of the most controversial kinds of songs from an aesthetic point of view, being treated in quite

opposite ways by different groups of people occupying different social positions in the former Yugoslavia. Performers and consumers (listeners) of rural origin appreciated *ganga* highly and regarded it as the most effective cultural symbol of the region where it was performed. In contrast, urban dwellers and people from other regions of the former Yugoslavia, denied that *ganga* was a kind of music at all. They experienced it as disorganized sound, as a kind of shouting, and as a symbol of primitivism. Ankica Petrović, artikkel hentet fra internett (6. april 2019) ¹²

Interessant det Petrović skriver i artikkelen og som utdraget nevner angående den blandede sosiale statusen denne tradisjonen hadde/har og hvordan den «oppleves» forskjellig avhengig av ens kulturelle bakgrunn. Det Petrović skriver om at «*Properly" performed ganga is experienced and described as a remarkable vocal genre within its cultural environment*», er noe jeg kan relatere veldig til basert på de inntrykkene jeg selv hadde første gang jeg lyttet til denne typen musikk kontra nå. Selv om jeg helt klart ikke enda «verdsetter» denne musikken like høyt som de oppvokst innen musikktradisjonen har musikken helt klart vokst på meg og oppleves ikke lenger like dissonerende og «kaotisk».

2.3.2 Øst-Balkan

Den andre kategorien er Øst-Balkan hvor vi har musikktradisjoner fra i hovedsak landene Bulgaria, Romania, Makedonia, og Serbia. Her finner vi flere av de musikktradisjonene som har vært fokuset for denne oppgaven. I motsetning til Vest-Balkan finner vi i disse områdene tradisjoner med en generelt sterkere tilknytning til bruken av instrumenter og asymmetriske taktarter. Her står også dansen mer sentralt i kulturen. I kapittel 4.3 i denne avhandlingen har jeg med en liste som viser velkjente danser fra Bulgaria, Makedonia og Serbia. Som en kan se ut fra listen baserer mange av dansene seg på asymmetriske sekvenser (taktarter) som igjen har lagt føringer for musikken. Det er denne sterke tilknyttingen mellom dansens asymmetriske sekvenser og musikkens rytmikk jeg i denne avhandlingen ønsker å se nærmere på. Ser vi f.eks. på dansene Chetvorno horo og Rachenitsa fra Bulgaria er begge i 7/8 dels takt, men med motsatte rytmiske inndelinger. Chetvorno horo bygger på en lang-kort-kort (3+2+2/8) sekvens mens Rachenitsa bygger på kort-kort-lang (2+2+3/8) sekvens. Dette gir de to dansene og tilhørende musikk veldig ulik karakter, uttrykk og «feel». Interessant å se på hvor stor påvirkning bruken av de forskjellige rytmiske «sekvensene» har på musikken

¹² Professor Ankica Petrović har blant annet skrevet en doktoravhandling om musikktradisjonen *Ganga*. Lenken er til en artikkel skrevet av Petrović om *Ganga*, hentet 6. april 2019 fra <http://www.ganga.hr/index.php/pisani-radovi/item/273-perceptions-of-ganga>

ettersom det tilsynelatende kun er dette som skiller musikken tilhørende de to forskjellige dansene fra hverandre (se kapittel 5. «Analyse» hvor jeg analyser blant annet musikk tilhørende disse to dansene).

Det er musikken jeg har plassert innunder denne kategorien som har vært i fokus for denne avhandlingen. I boken «Music in Bulgaria: Experiencing music, expressing culture» (2004) har Timothy Rice skrevet om de forskjellige musikktradisjonene i Bulgaria. Hans arbeid presentert i boka har vært av stor interesse for denne avhandlingen.

2.3.3 «Sigøyner»-Balkan

Den siste gruppen jeg har valgt å dele musikktradisjonene fra Balkan inn i er sigøyner-Balkan (kjent som «Gypsy» på engelsk). «Sigøynere» eller romfolket har historisk sett vært et vandrende folkeslag med opprinnelse fra det nordlige India¹³. Selv om begrepet «sigøyner» etterhvert har utviklet negative assosiasjoner hos enkelte, brukes det i denne avhandlingen kun på bakgrunn av sine assosiasjoner innen musikk.

Til tross for at det i denne avhandlingen kun omhandler «Sigøynermusikk» med tilknytning til Balkan finner vi et enormt mangfold i musikken og dens karakteristikk, som gjør det umulig å gi en dekkende beskrivelse av musikken i ett kort avsnitt som dette. Dog vil dette avsnittet gi et lite innblikk i romfolkets musikktradisjoner som har spilt en viktig rolle i utviklingen av musikktradisjonene på Balkan.

Carol Silverman har forsket og skrevet mye om musikktradisjonene til romfolket på Balkan. Hennes bok «*Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*» (2012) gir et interessant innblikk i musikktradisjonene jeg har plassert inn i denne kategorien.

Although Gypsy and music are commonly paired terms, the nature of Romani music is only now receiving the scholarly attention it deserves. Historically, writers have assumed more than they have proved; exaggerations run the gamut from the position that Roma are “sponges,” that is to say, they merely borrow and have no music of their own (Starkie 1933; Bhattacharya 1965), to the position that they are the staunchest preservers of tradition. Carol Silverman 2012:21

Som Silverman skriver i sin bok er mye av det tidligere arbeid på «sigøynermusikk» ofte basert på antagelser og det er først i nyere tid den har fått det akademiske fokuset den fortjener. Sigøynere har lenge blitt sett på som «svamper» som suger til seg elementer og inspirasjon fra andre musikktradisjoner og skaper sitt eget uttrykk. Diskursen for nøyaktig

¹³ Silverman, C. (2012:39)

«hva» sigøynermusikk og deres tradisjon er, vil jeg ikke gå inn på i denne avhandlingen. Jeg kommer derimot til å trekke frem litt forskjellige kilder som gir et inntrykk av «sigøynermusikk» på Balkan.

Tilhomir Djordjevic var en av de første akademikerne til å skrive om sigøynere innen serbisk musikktradisjon. Selv om flere ikke er like enig i det han skriver (bl.a. Silverman 2012) gir det et inntrykk av inntrykket «utenforstående» har til «sigøynermusikken».

"They decharacterize and gypsify it. They change primitive folk music as they choose, and they interfere with the most essential aspect of this music; they change the details as they see fit, or if these details are already attractive, they overemphasize them or add decorations which sound gentle and beautiful at first, but have no place in that music. thus it the gypsy quality of folk music" (Tilhomir Djordjevic, 1984 [1910]:38)

Silverman skriver f.eks. om hvordan sigøynermusikken i Bulgaria ble ekskludert fra kategorien «folkemusikk» under kommunistperioden fordi den ble regnet å være «*too professional, hybrid, too kitschy, and used too many foreign elements*» (Silverman 2007:343).

Slik musikken blir beskrevet av Silverman og delvis av Djordjevic stemmer godt med min egen oppfattelse av sigøynermusikk fra Balkan. Eksempelvis vil jeg trekke frem Ivo Papazov som kanskje er en av de mest kjente «sigøynermusikerne» fra Bulgaria. Hans virtuose spillestil er etter min mening, uten like.

Bernard Leblon har f.eks. skrevet boken «Gypsies and flamenco» (2003) som omhandler hvordan sigøynere som kom til Spania innvirket på kulturen og musikken. Boken er interessant lesning og en kan trekke mange paralleller til «sigøyneres» påvirkning på balkanske musikktradisjoner.

2.4 Groove, feel and time

Er tre sentrale begrep som er viktig å redegjøre for som følge av avhandlingens problemstilling. Målet med denne oppgaven er å undersøke hvordan disse «Balkanske rytmene» endrer aspekter ved mitt eget spill. De musikalske aspektene ved mitt spill jeg i hovedsak ønsker å undersøke faller inn under begrepene «groove, feel and time». Det er tre begrep som, slik jeg ser det, overlapper hverandre i meningsinnhold og som tidvis kan oppleves meget diffuse. Det er begreper som de fleste musikkinteresserte har en forståelse av, men som er utfordrende å beskrive på en akademisk måte og nærmest umulig å bevise. Som i

mye annet innenfor humanistiske fag finnes det ikke én fasit. Dog er det gjort mye forskning for å forsøke å redegjøre for begrepene innen musikk som denne avhandlingen baserer seg på. Anne Danielsen er professor ved universitetet i Oslo og en av dem som har forsket mye på disse elementene gjennom blant annet bruken av teorien Participatory Discrepancies.

The theory of Participatory Discrepancies (or PDs) claims that minute temporal asynchronies (microtiming) in music performance are crucial for prompting bodily entrainment in listeners, which is a fundamental effect of the “groove” experience” (Ekilchenmann og Esenn 2016)

Participatory Discrepancies er teorien om at “groove” og, slik jeg ser det, til dels også “feel” og “time” er målbare entiteter i musikeres spill. Spillet til absolutt alle vil være preget av «uregelmessigheter», PD teorien tar således sikte på å måle disse uregelmessighetene for å forsøke å peke ut nøyaktig hva det er som gjør at noe «groover».

Det å konkret måle mitt spill ved bruken av PD teorien før og etter implementeringen av de Balkanske rytmene er en utfordrende, omfattende og etter min mening, unødvendig prosess til denne avhandlingen. Selvsagt vil det være “uregelmessigheter” i mitt spill som i alle andres, men den påfølgende diskursen over hvilke “uregelmessigheter” som utgjør en “forbedring” å vice versa ville nok tatt mye av fokuset bort fra det overordnede målet med denne avhandlingen.

Performing music inevitable involves shaping and controlling time. However, musical time is not equivalent to the absolute durations of events in the physical realm. Rather, it is experienced as relative, contextual, ambiguous and negotiable. Thus, the essence of time in music remains infuriatingly beyond scientific comprehension. (Johansson 2009)

Som Johansson er inne på i sin doktoravhandling og slik jeg ser det, er disse begrepene underlagt den enkeltes subjektive opplevelse av musikken. Selvsagt kan man finne tendenser blant forskjellige sjangre og utøvere og til en viss grad peke ut likheter, men til slutt er det ens subjektive mening for musikken som må sies å være gjeldende for om noe «groover» eller ikke.

Selv om begreper og enkelte av aspektene innen PD teorien kommer til å bli brukt i denne oppgaven vil hovedvekten av resultatet komme fra et mer subjektivt perspektiv.

2.5 “Rytmiske strukturer” i asymmetrisk musikk

I rytmisk musikk finner vi forskjellige rytmiske «mønstre» eller «strukturer» som er med å definere musikkens uttrykk og opplevelse. Et repetitivt mønster der tonale og rytmiske bestanddeler repeteres i suksessjon i ulik grad av styrke og tyngde som sammen danner musikkens framdrift.

Jan-Petter Blom, professor emeritus i sosialantropologi ved Universitetet i Bergen har skrevet “*Principles of Rhythmic Structures in Balkan Folk Music*” (1978) hvor han analyserer forskjellige danser og dens lette og tunge steg som gjenspeiler musikkens rytmiske mønster. Hans skildringer for hvordan dansen (det kroppslige) gjenspeiler musikkens rytmiske struktur (og motsatt) er høyst relevant for denne avhandlingens problemstilling. Bloms arbeid har i stor grad dannet mye av basisen for forskningsarbeidet i denne avhandlingen (se kapittel 4.3).

I tillegg til Bloms arbeid tar denne avhandlingen utgangspunkt i flere andre lignende tekster og teoretisk arbeid som omhandler rytmikken i asymmetrisk musikk samt generelt om rytmikk. F.eks. Borislav Petrov (2009) og Walter W. Kolar (1974) som begge har skrevet interessante tekster som omhandler de «balkanske rytmene».

Tellef Kvifte danner i artikkelen «*Categories and Timing: On the Perception of Meter*» (2007) et solid fundament for denne avhandlingens oppfattelse og bruk av begreper som omhandler rytmikk.

Selv om jeg ikke trekker frem spesifikk kunnskap fra alle de forskjellige kildene nevnt i dette avsnittet er avhandlingen basert og bygger således videre på den kunnskapen presentert i kildene nevnt ovenfor.

3 METODE

På bakgrunn av den teorien og litteraturen beskrevet i kapittel 2. og forskningsobjektet som beskrevet i innledningen har det vært brukt en rekke forskjellige metoder for å forsøke å svare på, samt utrede avhandlingens problemstilling. All den kunnskapen produsert til denne avhandlingen har kommet som et resultat av de metoder beskrevet i dette kapittelet.

3.1 Feltarbeid

Til denne oppgaven har feltarbeid vært en viktig metode for innhenting av materiale til videre bruk i oppgaven. Selv om jeg, som andre, har et inntrykk av den Balkanske kulturen og musikken er det viktig å reflektere over hvor disse inntrykkene kommer fra. I kapittel 6. i Bræin sin masteroppgave "*Balkan utenfor Balkan*" (2014) går han inn på hvordan nordmenn har blitt eksponert for balkansk kultur og musikk gjennom blant annet media.

Samtidig vil all informasjon man mottar om Balkan, være med og forme det helhetsinntrykket man har – i større eller mindre grad. S. Bræin (2014:35)

Ettersom Balkan lenge har vært et område assosiert med urolighet og konflikt, hvorav den siste store konflikten og humanitære krisen skjedde så sent som på 90-tallet, vil dette selvsagt prege det inntrykket mange har. Informasjon formidlet fra forskjellige nyhetskilder om hendelsene på 90-tallet har nok for mange vært den største kilden til informasjon som omhandler Balkan. Dette har nok for mange vært med på å skape negative assosiasjoner til Balkan. I tillegg vil en hver kilde for informasjon være preget av kildens opprinnelsessted og formål. Det har således etter min mening vært viktig å erfare kulturen og musikken selv direkte fra «kilden», noe som har gjort innhenting av materiale gjennom feltarbeid viktig.

Feltarbeidet i denne oppgaven har i hovedsak bestått av reising, intervjuer, samtaler og konserter rundt om på Balkan. Til denne oppgaven ble flere steder i Balkan besøkt og det ble også forsøkt opprettet kontakt med to universiteter. Høsten 2018 besøkte jeg Split i Kroatia, Sarajevo og Tuzla i Bosnia-Hercegovina, og Beograd i Serbia. Til reisingen mellom byene ble det benyttet buss som ga et lite innblikk i livet utenfor byene og topografien som helt klart har vært med på å påvirke og forme det kulturelle mangfoldet som er Balkan.

Innen etnomusikologisk forskning er feltarbeid kanskje en av de viktigste metode for innsamling av data om andre kulturer. Tor Dybo presenterte i sin gjesteforelesning ved universitetet i Oslo viktigheten feltarbeid har innen fagfeltet etnomusikologi.

Med andre ord utgjør feltarbeid en viktig metode i den etnomusikologiske forskningspraksisen, nettopp for å lære innsidekoder om bl.a. skikker, estetiske vurderinger og verdinormer i den undersøkte kulturen. (...) For en etnomusikolog er det aktuelt å spørre: Hvordan er musikk noe som skaper kulturell tilhørighet og identitet? Hvordan inngår musikk som del våre hverdagsritualer, helgeritualer osv.? (Tor Dybo 2006: 4-5)

Flere av de aspektene Dybo presenterte angående formålet ved feltarbeid har blitt brukt som grunnlag for fokuset i mitt eget feltarbeid. Feltarbeid som metoden innen etnomusikologisk forskning består vanligvis av observasjon av en bestemt kultur over lengre tid¹⁴. Etersom mitt feltarbeid kun innebar noen få dager med observasjon ved hvert sted er dataene helt klart preget av store mangler. Til tross for manglene, ga mitt feltarbeid verdifull innsikt i en for meg, «ny» kultur.

I oppgavens hoveddel (kapittel 4) beskrives de erfaringer jeg gjennom mitt korte feltarbeid opparbeidet meg.

3.2 Intervju

Intervju har i denne avhandlingen vært en viktig metode for innhenting av data. Intervju som metode kan gjennomføres på mange forskjellige måter og tilpasses selvsagt forskningsobjektet en forsøker å utrede. Utdraget nedenfor er fra boken «*Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*» (Johannesen, Tufte og Christoffersen 2010) og gir en beskrivelse av hvordan utvelgelsen av informanter til kvalitative undersøkelser gjøres på bakgrunn av deres «ekspertise».

Det er imidlertid ikke vanlig, og som regel lite aktuelt, å rekruttere informantene tilfeldig ved kvalitative undersøkelser. Hensikten med kvalitative undersøkelser er snarere å få mest mulig kunnskap om fenomenet (fyldige beskrivelser) og ikke foreta statistiske generaliseringer. Rekruttering av informanter i kvalitative undersøkelser har et klart mål. I metodelitteraturen kalles dette for purposeful sampling (Patton, 1990) eller strategisk utvelgelse av informanter. Strategisk utvelgelse vil si at forskeren først tenker igjennom hvilken målgruppe som må delta for at han skal få samlet inn nødvendige data. (Johannesen et al., 2010:109)

I denne oppgaven har det, i hovedsak, blitt gjennomført to kvalitative intervjuer med to strategisk utvalgte informanter. Begge informantene kan sies å være «eksperter» innenfor sine felt og har relevant kunnskap som berører denne avhandlingens problemstilling. Begge intervjuene hadde en eksplorativ (utforskende) funksjon med formålet om å utrede mest mulig

¹⁴ Gjerne over minst ett år for å få med seg de forskjellige kulturelle begivenheter knyttet til årstider. Eksempelvis vil forskning på norsk kultur være mangelfull om ikke begivenheter knyttet til kalenderåret som jul, påske, 17. mai o.l. ikke var inkludert.

rundt avhandlingens problemstilling. Til begge intervjuene ble «*Intervju-guide tilnærmingen*» som beskrevet av Ann Therese Lotherington i «*Intervju som metode*» (1990) benyttet.

I forbindelse med denne avhandlingens problemstilling har intervjuene vært et essensielt supplement for oppgavens måloppnåelse.

3.2.1 Finn Guttormsen (Farmers Market)

Tidlig i arbeidsprosessen ble det gjennomført et intervju med Bassisten Finn Guttormsen fra det norsk/bulgarske bandet Farmers Market. Intervjuet var semistrukturert basert på en intervjuguide bestående av temaer og spørsmål jeg på forhånd hadde, supplert med oppfølgingsspørsmål basert på Guttormsens respons. Intervjuet ga verdifull informasjon og innsikt i temaer tilknyttet balkansk musikk og var med på å legge føringer for det videre arbeidet med denne avhandlingen.

Intervjuet i sin helhet ble tatt opp, men jeg har valgt å bare transkribere og ta med relevante deler av det nærmere tre timer lange intervjuet. Som sagt var det et semistrukturert intervju med en eksplorerende funksjon som førte til at det tidvis oppleves mer som en samtale enn et intervju. Derfor har det ikke følt hensiktsmessig å transkribere intervjuet i sin helhet og inkludere i denne avhandlingen.

I kapittel 4. presenteres dataen oppnådd gjennom intervjuet.

3.2.2 Amra Toska (Sarajevo Music Academy)

Under feltarbeidet ble Sarajevo Music Academy besøkt hvor jeg fikk gjort et intervju med professor i etnomusikologi Amra Toska. Dette intervjuet ble også gjennomført som et semistrukturert intervju med en eksplorativ funksjon. Selv om intervjuet ikke gikk knirkefritt da blant annet språk var en utfordring, ga intervjuet verdifull innsikt. Gjennom intervjuet fikk jeg en introduksjon til forskjellige musikktradisjoner sterkt tilknyttet Bosnia-Herzegovina. Jeg ble også introdusert for en god del litteratur og musikk som var karakteristiske for musikktradisjonene i landet. I tillegg til verdifull informasjon og kunnskap var intervjuet til stor hjelp for denne avhandlingens utforming og avgrensning.

3.3 Selvobservasjon

Observasjon i seg selv er en omfattende metode som kan gjennomføres på mange forskjellige måter. Det finnes ikke én fasit eller mal for hvordan observasjonen skal gjennomføres da det avhenger helt av omstendighetene rundt objektet. I denne avhandlingen har jeg valgt å observere meg selv i møte med de «balkanske rytmene»

Systematic self-observation (SSO) data produce firsthand accounts of events because the observed and the observer are the same person. The meanings, perspective, and feelings in the data are exactly what the researcher wants to know. By contrast, traditional participant and nonparticipant observation methods produce field notes that are secondhand accounts. These are influenced by the researcher's personal perspective and theoretical style (Silverman, 1993). In traditional studies, the researcher's observations and field notes are a construction that remains unanalyzed (Garfinkel & Sacks, 1970; Sacks, 1963).
Utdrag hentet fra boken "Systematic self-observation" av N. Rodriguez og A. Ryave (2002)

I denne avhandlingen påtar jeg meg rollen både som «*observer*» og «*researcher*» som helt klart har hatt innvirkninger på resultatet. Om det har gitt et negativt eller positivt utslag kan diskuteres. Slik jeg ser det har det ikke vært problematisk å påta seg begge rollene i forhold til forskningsobjektet i denne avhandlingen. Ettersom målet med avhandlingen innebærer å utrede samt forbedre egen praksis, mener jeg det er helt innenfor at resultatene i denne avhandlingen er farget av mine egne opplevelser og synspunkter.

Selv om SSO som metode i hovedsak blir benyttet for å observere gitte sosiale aspekter ved dagliglivet til observatøren føler jeg metoden har hatt stor nytteverdi i forhold til denne avhandlingen og kunnskapsproduksjonen.

Gjennom å observere meg selv før og etter implementeringen av de «balkanske rytmene» ønsker jeg å se på hvordan mitt spill og mine komposisjoner påvirkes gjennom denne «måten å tenke» det rytmiske forløpet på. Spradley argumenterer i sin bok «Participant observer» (1980:57) om legitimiteten av ens egne opplevelser innen forskning;

Introspection may not seem "objective," but it is a tool all of us use to understand new situations and to gain skill at following cultural rules. (James P. Spradley 1980)

Som Spradley skriver vil kanskje ikke resultatene fra å observere meg selv kunne sies å være "objektive", dog vil det som han skriver kunne gi verdifull innsikt og resultater som ellers ville vært vanskelig å oppnå.

Jeg har gjennom programvaren Logic¹⁵ laget trommegroover og metronomer basert på forskjellige dansers rytmiske sekvenser som jeg igjen både har spilt og komponert musikk til. Fokuset har hele tiden vært på å få inn de samme tyngdepunktene som balkanske musikere og dansere innehar. På lik linje som når en spiller swing ofte markerer 2. og 4. slaget i foten har jeg fokusert på å markere tyngdepunktene (grupperingene) i de forskjellige dansene kroppslig når jeg spiller. Gjennom bruken av loggbok, innspillinger og komposisjoner har jeg kunnet observere min egen utviklingen underveis i prosessen med implementeringen av de «balkanske rytmene» eller kanskje mer korrekt, det «balkanske tankesettet» for rytmiske forløp. Mer om dette i hoveddelen av oppgaven, kapittel 4 til og med 6.

3.4 Musikkteoretisk analyse

Jeg vil i hovedsak analysere mitt eget spill og mine komposisjoner, samt samspillet med andre musikere (mitt band). Dette vil jeg analysere både for seg selv, men også i lys av tradisjonelle balkanske komposisjoner av lignende karakter. Med lignende karakter sikter jeg til tradisjonelle komposisjoner som baserer seg på de samme rytmiske sekvensene fra de samme dansene som mine komposisjoner baserer seg på. Eksempelvis har jeg komponert låten “Bella” som baserer seg på dansen Rachenitsa som innehar det rytmiske mønsteret kort-kort-lang ($2+2+3=7/8$). Gjennom å analysere samt sammenligne en rekke parametere som: «groove, time and feel», Melodiplasseringen/frasering/betoning og “Fast eller løst” rytmisk spill, ønsker jeg å se på hvordan mitt spill og mine komposisjoner har blitt påvirket og om det eventuelt har oppstått likheter eller ulikheter med musikken og spillet til balkanske musikere.

I likhet med observasjon som metode er det ingen fasit og det finnes mange ulike analysemetoder. Her er det, som med observasjon, objektet og analysens formål som er bestemmende for analysemetoden. Nicholas Cook skriver i boken “A Guide To Musical Analysis” (1987) om hvordan alle forskjellige analysemetoder baserer seg på de samme prinsippene;

They ask whether it is possible to chop up a piece of music into a series of more-or-less independent sections. They ask how components of the music relate to each other, and which relationships are more important than others. (...) for example, a given note has one effect when it is part of chord X and a quite different effect when it is part of chord Y; and the effect of chord X in turn depends on the harmonic progression it forms part of. (Cook, 1987 s. 2)

¹⁵ Logic er en programvare hvor man kan spille inn, redigere, og bearbeide musikk

Petter Stigar refererer i sin bok «*Musikalsk analyse: en innføring*» (2011) til dette som segmentanalyse. Segmentanalyse er; «*Oppdeling av musikalske strukturer i mindre deler og undersøkelse av delenes funksjoner*» (Stigar, 2011)

Til denne oppgaven er det bare enkelte aspekter ved musikken som skal analyseres og sammenlignes. Elementer som f.eks. sound, klang/timbre, og tonalitet/harmonikk har ikke vært fokuset i mitt forskningsarbeid. Det har således vært hensiktsmessig med en slik «segmentanalyse» hvor fokuset for analysen ligger på de aktuelle musikalske elementene (rytmikk) som «deles inn i mindre deler og undersøkes».

4 FUNN

I dette kapittelet vil jeg presentere diverse funn jeg gjennom dette arbeidet har opparbeidet meg. Funnene som presenteres i dette kapittelet legger mye av grunnlaget for resultatene som presenteres i kapittel 5. Analyse og kapittel 6. Selvobservasjon.

4.1 Intervju med Finn Guttormsen

Som nevnt i teorikapittelet ble det i starten av arbeidet med denne oppgaven gjort et intervju med bassisten Finn Guttormsen. Han er en aktiv musiker i Norge som etterhvert har fått en ganske omfattende merittliste. Han er kanskje mest kjent for de fleste som bassisten i det norsk/balkanske fusion bandet Farmers Market. Intervjuet var en nærmere tre timer lang «samtale» på en kafe i Oslo 5. april 2018. Ettersom det var et langt intervju, tidvis mer som en åpen samtale, vil jeg ikke ha med fullstendige spørsmål eller svar.

Bandet, som beskrevet av Guttormsen, startet ved en tilfeldighet ut av søken etter et litt annet «sound» enn det «vanlige» blant studentene på Jazzlinja ved NTNU tidlig 90-tallet. Flere av låtene til dette nye bandet gikk i asymmetriske taktarter hvorav en av låtene gikk i 11/8. Det var en utfordrende låt som bandet slet med samspillet på. Stian Carstensen (Trekkspill m.m.) hadde kjennskap til låten Gankino horo¹⁶ som i likhet med deres låt gikk i 11/8. Etter å ha lyttet til låten fant de ut at dette var en type musikk de var nødt til å sjekke ut nærmere.

I den lokale platesjappa kom de over musikk fra Ivo Papazov¹⁷ som ga dem «hakeslepp». Musikken var mye hurtigere enn den de holdt på med og de skjønnte lite av hva som egentlig foregikk. De brukte mye tid på å lytte til musikken for å danne seg referansepunkter som de deretter forsøkte å etterligne.

Det hele startet litt som en sportslig greie.. Det her må vi gjøre for å gi folk sjokk.

Etterhvert som vi satt og klappet og banket ble vi mer og mer fascinert over musikken

Videre i intervjuet gikk vi inn på de forskjellige rytmiske inndelingene balkansk musikk har i forskjellige taktarter og som de i bandet hadde benyttet. Eksempelvis hvordan 11/8 i

¹⁶ Gankino Horo er navnet på en bulgarsk dans men som etterhvert har blitt synonymt med en spesiell låt

¹⁷ Papazov er en verdenskjent bulgarsk klarinettist

tradisjonell balkansk musikk alltid er delt inn i kort-kort-lang-kort-kort ($2+2+3+2+2 = 11/8$), eller $7/8$ som enten er delt inn i lang-kort-kort eller kort-kort-lang ($2+2+3/8$ eller $3+2+2/8$)¹⁸.

Min løsning på 11, vi hadde forskjellige løsninger innad i bandet. Min var, for ikke å rote meg bort, fysisk å se for seg to korte en lang og to korte fra venstre til høyre. Måtte fysisk flytte på kroppen for å ha kontroll på hvor jeg var. Fikk det ikke inn fysisk før jeg så dansen, da først fikk jeg en fysisk følelse for takten. Tellinga rekk ikke, to forskjellige ting i mitt hode. Å telle eller å spille, gjelder uansett hva slags musikk. Bli mer som en clave å lære seg mønstret på, som går og går

Veldig interessant å høre Guttormsen forklare så konkret om de «metodene» han i startfasen benyttet for å få til å spille på den Bulgarske inndelingen av $11/8$. Mye av det Guttormsen fortalte om var elementer som jeg selv i mitt arbeid med denne typen musikk, kjente meg veldig igjen i. Spesielt kanskje det med at «tellinga» og spilling blir to forskjellige ting. Som oppfølgingsspørsmål spurte jeg hvordan teknikker han benyttet i dag, om han f.eks. fortsatt så for seg dansen;

Nå har jeg et sammensurium, jeg har aldri vært det mest bevegelige menneske, men har et slags mønster i føttene, kroppen har på en måte skjont det. Nå er det en blanding av forskjellige teknikker

Guttormsen påpekte flere ganger gjennom intervjuet at “Det var mye banking og klapping for å få ting inn under huden”. Han øvde oftest uten bass for å forstå og få inn de forskjellige taktartene. Hans fremgangsmåte skiller seg således fra min egen ettersom jeg oftest «klappet og banket» på elbassen (mer i kapittel 4.4 Implementeringsprosessen).

Vi diskuterte litt «vestlig» musikk i skjeve taktarter, sett i lys av balkanske. Her var vi begge enige i at det var en vesentlig forskjell i musikkens feel (ikke nødvendigvis dårlig). Guttormsen snakket om utfordringene han hadde knyttet til asymmetrisk musikk med andre inndelinger; eksempelvis når han blir bedt om å spille musikk i $11/8$ som ikke baserte seg på det tradisjonelle balkanske rytme-mønsteret.

Nå når folk kommer med musikk i $11/8$ som har et annet mønster høres/føles det skakk. (..) Ofte et problem de gangene jeg har vært utsatt for folk som har skrevet jazz i 11. Er ikke alltid at det er en grunn for at den (låta) skal gå i 11. Virker mye mer tiltenkt.

¹⁸ Selv om dette er de mest vanlige inndelingene finnes det andre grupperinger. Spesielt blant moderne band utforskes det med omrokking av mønsteret

(..) 11 i jazzverden starter på 1 og slutter på 11. I Bulgaria deler du det opp. Da har du mye bedre tid på deg

Som Guttormsen beskriver ovenfor og som jeg selv også har opplevd ved flere anledninger, virker det ikke alltid som at det er en god grunn for at låtene skal gå i f.eks. 11/8. Ofte føles det mer som en musikalsk øvelse enn noe annet. Dette tror jeg kommer mye av det Guttormsen er litt inne på angående hvordan man kanskje uten klare referanser ser på takten som én enhet og ikke tenker over alle de rytmiske bestanddelene som sammen utgjør takten.

Guttormsen fortalte videre om hvordan de (bandet) i startfasen hadde alle slags mulige forskjellige innfallsvinkler;

Jarle Vespestad (trommeslager) hadde kontroll på alle slagene (..) Var den første til å kunne plassere ting i forhold til teorien (..) Nils-Olav Johansen (gitar og vokal) hadde mer flytende forhold til det. Om vi ba han treffe et spesielt slag i takten var det ikke alltid på. Han ventet til kroppen skjønnte det heller enn å telle. Hans store styrke, følge høydepunktene i musikken (..) Bandet hadde forskjellige måter, og det har jo og vært nyttig rett og slett når man ikke har skjönt noe så har Jarle kunne forklart det, eller man kunne se på Nils-Olav hvordan han gjorde det

Som Guttormsen beskriver ovenfor, hadde alle i bandet litt ulike fremgangsmåter. Fra Jarle (trommisen) som hadde en mer teoretisk tilnærming til Nils-Olav som hadde en mer praktisk tilnærming. Det var også mye «lek» involvert hvor de prøvde å sette hverandre ut, enten gjennom rytmisk kompleksitet eller velkjente låter i skjeve taktarter: «Hør på den her, per spillemann i 7».

Guttormsen fortalte videre om hvordan det i dag fort går på rutiner basert på sine mange års erfaring med denne typen musikk. Da vi diskuterte og lyttet til et par forskjellige låter av Farmers Market måtte Guttormsen ofte tenke seg om når det gjaldt låtenes taktarter; «Tenker ikke lenger hva låtene går i men heller mønstrene».

Farmers Market er det jeg anser som et «moderne Balkanband». I flere av låtene er det ikke én dans eller et mønster de baserer seg på, men forskjellige. I tillegg blander de inn mange elementer fra andre stilarter, alt fra jazz til country til rock. Denne eksperimenteringen med forskjellige rytmiske inndelinger som mange moderne Balkanband eksperimenter med er noe jeg i denne oppgaven ikke har gått i dybden på men som har vært av stor fascinasjon og som nok kommer til å bli utforsket mer etter denne avhandlingen. Som Guttormsen fortalte har de

i Farmers Market eksperimentert mye med sammensettingen av forskjellige rytmiske mønstre på forskjellig vis. Eksempelvis fortalte Guttormsen om forskjellige aspekter i taktarten 18/8 de hadde utforsket og hvordan det hadde påvirket musikken;

18/8 kan sees på som en 7/8 + 11/8 som igjen hver har sine mønstre eller det kan sees på som 9/8 + 9/8. Avhengig av hvilken du velger påvirkes musikken. Det som gjør at musikken kan bli utemperert¹⁹ kan du si. Hvis du tenker to 9takter kommer eneren en liten brøkdel før enn om du tenker 7+11²⁰. Dette har vi eksperimentert med; Okei, hvis du tenker slik så tenker jeg slik så blir det litt diffust. Om jeg kliner til med enerene i 11 og 7/8 og Jarle med enerne i 9/8 så blir det jo verken eller på noe vis (..) slik har vi brukt teorien for å eksperimentere.

Mye av det Guttormsen her er inne på er veldig interessant men har av forskjellige årsaker ikke blitt fokusert på eller utforsket i forhold til denne avhandlingen. Et annet interessant element han fortalte de hadde utforsket og eksperimentert med var bruken av «sjefstakt og sekretærtakt»²¹.

Det forandret musikken, om vi spilte 7/8 og Jarle 7/4 så får du følelsen av at du er på og av. Skaper en synkopert feeling av det

Som eksempel på dette snakket vi om låta *I took up the prunes* av Farmers Market hvor denne effekten benyttes. Om man lytter til partiet rundt 36 sekunder inn i låta hører man tydelig markeringene ♪♪♪.♪♪ (11/8) som spilles av trekkspillet mot trommer og bass som har en 11/4 feel. Blandingen av 11/8 og 11/4 gjør at andre takten i 11/8 får en synkopert «off-feel». Denne blandingen av «sjefstakt og sekretærtakt» var noe de bevisst gjorde for å unngå for tydelig markering av 1. slaget i hver takt og skape mer rytmisk kompleksitet

¹⁹ Temperert er et begrep for hvordan man i vestlig musikk har delt inn intervallene slik at man kan spille i forskjellige tonearter på et instrument med fast tonehøyde (eks; piano) uten at det oppleves falskt. Det er ikke matematisk korrekt inndeling av intervallene men justeringene er så små at det ikke oppleves problematisk. Med utemperert antar jeg at Guttormsen siktet til at musikkens tidsforløp ikke ble 100% matematisk korrekt

²⁰ “Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music” av Mats Johansson (PhD, 2009) er interessant lesning som omhandler musikk med ujevne pulsslåg og tar for seg det fenomenet jeg tror Guttormsen siktet til i intervjuet.

²¹ En del av begrepsapparatet som oppstod i Farmers Market for å beskrive forskjellen på 7/8 og 7/4.

Det er det første man hører på et band eller noen som prøver å spille denne typen musikk (overtydlig markering av 1.slaget i hver takt), hvor langt over taktstrekken kan man se? Det er det største hinderet

4.2 Feltarbeidet

Høsten 2018 reiste jeg til Balkan sammen med en medstudent og gjennomførte et mindre feltarbeid. På forhånd var det forsøkt opprettet kontakt med Sarajevo Academy of Music og University of Arts in Belgrade men responsen uteble. I tillegg til å besøke universitetene ønsket vi å erfare så mye kulturelt som mulig med fokus på musikken. I etterpåklokskap var det flere ting med feltarbeidet i forhold til denne avhandlingen som absolutt kunne vært forbedret som jeg skal beskrive nærmere.

4.2.1 Forarbeid

Noen uker før reisen ble det sendt mail til rundt 10 forskjellige lærere og professorer innen forskjellige interessefelt for denne avhandlingen (etnomusikologi, danseantropologi, og musikologi) ved begge universitetene. Etersom ingen av mailene ble besvart fant vi ut at vi bare skulle møte opp ved universitetene og forhåpentligvis treffe på noen som kunne være behjelpelig. Selv om vi på forhånd gjennomførte et ganske omfattende internettsøk etter blant annet konserter og andre begivenheter vi kunne erfare de dagene vi var i de forskjellige byene, var det lite informasjon å finne på nett. Håpet ble derfor at vi gjennom miljøene ved universitetene ville bli introdusert for kulturelle begivenheter.

4.2.2 Reisen: del I

Kvelden 29. oktober 2018 reiste vi fra Kristiansand til Split i Kroatia hvor vi dagen etter tok buss til Sarajevo som er hovedstaden i nabolandet Bosnia-Herzegovina. Geografien mellom byene var preget av nærmest øde, store åpne landskap. Jeg sier nærmest øde da det her og der var noen få hus, ofte milevis fra nærmeste nabo eller mindre tettsted. Dette var en stor kontrast fra det yrende og «tettpakke» livet i byene. Selv om nok mye av bebyggelsen vi så er bygd i “nyere” tid ga de omfattende avstandene mellom tettstedene et inntrykk for hvordan alle de forskjellige musikktradisjonene i Balkan har fått “plass” til å oppstå.

Ankomsten til Sarajevo var preget av sterke inntrykk. Fra den nydelig utsikt over den fine byen som badet i sol til synet av hele fjellsider dekket i gravstøtter etter krigen.

Vi tilbragte tre dager i Sarajevo hvor vi besøkte og forsøkte å opprette kontakt med Sarajevo Academy of Music. Etter mye om og men fikk vi tak i to professorer som dessverre ikke hadde tid da, men som vi avtalte å møte påfølgende dag.

En stund etter det avtalte tidspunktet for samtalen med den første professoren, kom hun og beklaget så mye ettersom hun ikke hadde tid likevel. Som «plaster på såret» hadde hun tatt med seg 4 forskjellige CD-plater som sammen utgjorde en omfattende samling av tradisjonell musikk fra Bosnia-Herzegovina (se diskografi)

Med Amra Toska, den andre professoren, fikk jeg et kort intervju som ga en del interessant informasjon om tradisjonsmusikken tilknyttet Bosnia-Herzegovina. Etter at jeg hadde presentert meg selv og mitt forskningsobjekt om de «balkanske rytmene» fikk jeg til svar:

Our music tradition in terms of rhythmical structures are quite ordinary. Macedonia has irregular rhythms. Maybe this isn't the right place for you? – Toska.

Selv om Bosnia-Herzegovina, som jeg var klar over og som Toska påpekte, ikke er det landet i Balkan med de sterkeste tradisjonene til asymmetrisk musikk var det som jeg forklarte for Toska interessant for meg og avhandlingen å danne seg et innblikk i mangfoldet av musikktradisjoner innunder begrepet Balkan. Det var i hovedsak forskjellene på musikktradisjoner med utspring fra urbane og rurale strøk som var det gjennomgående temaet for intervjuet.

Selv om Toska kanskje ikke var det mest gunstige intervjuobjektet i forhold til avhandlingens formål var informasjonen og kunnskapen nyttig for kartleggingen, utformingen og avgrensningen av denne avhandlingen. Materialet på platene samt informasjonen fra intervjuet har i ettertid fungert som et godt supplement til min egen oppfattelse og forståelse av mangfoldet i musikken fra Balkan.

Ettersom avhandlingen ikke fokuserer på de musikktradisjonene presentert av Toska eller på CD-platene vil jeg heller ikke gå nærmere inn på det her i hoveddelen. Kunnskapen blir derimot flettet inn ved relevans og i hovedsak brukt i teorikapittelet og kategorien «vest-Balkan».

4.2.3 Reisen: Del II

Fra Sarajevo gikk reisen innom Tuzla (Bosnia-Hercegovina) før vi kom frem til Beograd i Serbia. I samme stil som i Sarajevo besøkte vi University of Arts in Belgrade hvor vi forsøkte å opprette kontakt med aktuelle informanter. Responsen her var dessverre ikke som ønsket og etter å ha pratet med rundt et dusin forskjellige ansatte endte vi opp med “*Maybe try send e-mail*”.

Det som derimot var oppløftende var oppdagelsen av bohem gaten Skadarlija hvor det var et yrende liv med livemusikk ved samtlige av de mange barene og restaurantene. Her tilbrakte vi mesteparten av tiden vi var i Beograd. Veldig interessant opplevelse å sitte inne i en liten trang kjeller hvor du måtte “dytte” unna flere av musikerne for å komme deg til ledig sitteplass. Hele opplevelsen i denne kjelleren og de andre barene/restaurantene sto i sterk kontrast til hvordan vi f.eks. i Norge opplever livemusikk. I Norge er det et klart skille mellom musikere og publikum hvor musikken oftest fremføres fra en form for scene eller fokuspunkt. På alle barene vi besøkte med livemusikk i Beograd var musikerne spredt rundt blant publikum. Dette gjorde at det hele føltes ut som en veldig folkelig og uformell happening. Skillet mellom musikerne og publikum var liten hvorpå publikum aktivt deltok i bestemmelsen av låter og ofte tok rollen som lead-vokalist. Etter rundt en times spilletid i kjelleren tok bandet pause hvor de da satt seg ned blant gjestene og deltok i både pratingen og drikkingen. Dessverre satte manglende språk en stopper for en eventuell samtale mellom meg og fiolinisten/vokalistene som satte seg ned sammen med oss med et glass Cognac og en sigarett.

I forhold til denne oppgaven var det også veldig interessant å observere hvordan de asymmetriske (fest) låtene ble danset og sunget til på de forskjellige barene, tilsynelatende uten problem, av folk som var «ute på fest». Det var enkelte låter jeg selv var nødt til å tenke over før jeg faktisk forsto rytmikken, men som de andre gjestene tilsynelatende bare skjønte.

De aller fleste asymmetriske låtene som ble spilt på de forskjellige barene var basert på det samme rytmiske mønsteret som i dansen Rachenitsa (se kap. 4.3) hvor det lange pulsslaget kommer i slutten av takten og fungerer som en slags opptakt.

4.3 Danser fra Bulgaria, Makedonia og Serbia

For denne avhandlingen har disse tre landene og deres dans- og musikktradisjon vært av størst interesse med hovedfokus på Bulgaria. Dette på bakgrunn av alle de forskjellige dansene i asymmetriske sekvenser (taktarter). Nedenfor er en liste hentet fra «*Principles of Rhythmic Structures in Balkan Folk Music*» (Blom, 1978:10) bestående av forskjellige velkjente tradisjonelle danser og deres tilhørende rytmiske sekvenser.

Temporal units	Meters	Beats	Name	Nationality	s/m
4	211	3	Šestorka	Serbia	0,75
"	"	"	Trojanac	"	1
"	"	"	Slovensko	Croatia	1 → 0,75
"	"	"	Kopačka	Macedonia	0,5
"	"	"	Bufčansko	"	1
"	"	"	Kamašitsa	Bulgaria	1,5 → 1,25
"	"	"	Karagouna	Greece	1
"	"	"	Pentozali	"	1
5	23	2	Oj Devojka Dušo Moja	Serbia	0,5
"	"	"	Paiduško	Bulgaria	0,5
"	"	"	Hvojcata	"	0,5
"	"	"	Kostensko	"	0,5
7	322	3	Razgranjala	Serbia	1
"	"	"	Lesnoto	Macedonia	1
"	"	"	Ratevka	"	1
"	"	"	Čupurlika	"	1,25
"	"	"	Syrto	Greece	1
"	223	"	Račenitsa	Bulgaria	0,75
"	2212	4	Eleno Mome	"	1,5
"	21112	5	Žensko Krsteno	Macedonia	1,75
7,	322,	3	Prsten Mi Padne	"	1,5
"	"	"	Yovano Yovanke	"	1,5
9	2223	4	Duj Duj	Serbia	1,5
"	"	"	Daičevo	Bulgaria	1
"	"	"	Povurnato	"	1
"	2322	"	Devojče	Macedonia	1,5
"	"	"	Katiuše Mome	"	1,5
"	22212	5	Kalajdžisko II	"	2,5 → 2
"	"	"	Gruncharskata	Bulgaria	2
11	22322	"	Kopanitsa/Gankino	"	1,5
"	"	"	Kalajdžisko I	Macedonia	1,25
12	32232	"	Pušnoto	"	2
12,	322, 32,	"	Beranče	"	2
13	222322	6	Postupano	"	3 → 1,5
18	22322322	8	U Kruševo Ogin Gori	"	3 → 2
25	3223222322	11	Sofisko Horo	Bulgaria	1,5

Figur 2 Liste over velkjente danser hentet fra «*Principles of Rhythmic Structures in Balkan Folk Music*» av Janpetter Blom (1978)

4.3.1 Dansene knyttet til min forskning

Til min forskning har det i hovedsak vært danser fra Bulgaria og deres rytmiske mønster som har blitt benyttet som utgangspunkt og lagt føringer på mitt spill. Hvorfor akkurat Bulgaria er litt som følge av tilfeldighet men også fordi det var den musikktradisjonen jeg på forhånd hadde mest kjennskap til. I tillegg er det flere danser på listen til Blom (1978) som ikke kan plasseres inn i et korrekt metrisk system hvor det raske pulsslaget utgjør $2/3$ av det lange. Altså, om et kort pulsslag består av to 8. deler består det lange pulsslaget av tre 8. deler.

Som Blom skriver er det i enkelte danser vanlig å «forlenges» det lange pulsslaget med rundt halvparten av verdien til det korte pulsslaget.

This is true for example of the Bulgarian dance Eleno Mome which ought to be written $2+2+1+2+1/2$ rather than $2+2+1+2$. Blom, 1978

For enkelhetens skyld har Blom markert de vanligste dansene hvor det lange slaget «forlenges» på listen ovenfor ved bruk av et kommategn (Merk at Blom ikke har markert Eleno Mome med kommategn i listen ettersom det ikke alltid er tilfellet at det lange pulsslaget forlenges). Som man også kan se fra listen og sitatet ovenfor har Blom tidvis også notert det lange pulsslaget som en «veldig kort + en kort» (1+2), dette for å bedre gjenspeiler tyngdepunktene i dansen.

Til denne avhandlingen har det ikke vært musikken som først og fremst har vært i fokus, men heller de rytmiske grupperingene (tyngdepunktene) til de forskjellige tradisjonelle dansene og hva de igjen «krever» fra musikken.

I hope my analysis will clearly show that the balkan rhythms can be considered irregular and complicated only when interpreted in terms of Western ideas about music. (Blom 1978:3)

Som Blom skriver oppleves «balkanske rytmer» bare asymmetrisk og komplisert om de sees gjennom et vestlig perspektiv på musikk. Det var spesielt denne påstanden fra Blom jeg i denne avhandlingen har forsøkt å utrede gjennom å implementere de forskjellige «balkanske rytmene» og benytte de som basis for egen musisering og komponering.

4.3.2 Utvalg av danser benyttet i min forskning

Taktarten 7/8

Her har dansen Rachenitsa (2+2+3/8) og Chetvorno Horo (3+2+2/8) og deres rytmiske sekvenser blitt benyttet som utgangspunkt. Begge er i 7/8 dels takt men har motsatt rekkefølge for hvor det lange pulsslaget er plassert i takten. Dette har stor innvirkning på musikkens “feel” og påvirket helt klart mitt eget spill (se kapittel 5. og 6.). Den mest vanlige og som jeg har jobbet mest med er inndelingen i Rachenitsa hvor det lange pulsslaget kommer på slutten av takten og således ofte får funksjonen som opptakt til neste takt.

Taktarten 9/8

Varnensko horo (2+2+2+3/8) og dens rytmiske sekvens har vært utgangspunkt for taktarten 9/8. Selv om det finnes andre danser med andre sekvenser innen 9/8 er denne mest vanlig og derfor brukt som utgangspunkt. I forskningsprosessen har dette vært det mest utfordrende mønsteret å beherske da jeg ofte blandet den med mønstret fra Rachenitsa (mer om dette i kapittel 6.).

Taktarten 11/8

Her har dansen Gankino Horo (2+2+3+2+2/8) og dens rytmiske sekvens vært utgangspunktet for taktarten 11/8. Finnes også her andre danser med andre mønstre men denne er mest vanlig. Det er også en låt ved samme navn som dansen som har blitt veldig kjent og populær, spesielt kanskje blant folk utenfor Balkan.

Dansene jeg har tatt utgangspunkt i er således bare noen få av mange (se blant annet listen i kapittel 4.3). Det ble i starten med denne avhandlingen eksperimentert med å flytte rundt på plasseringen av de korte og lange pulslagene, samt slå sammen forskjellige takter til lengre rytmiske sekvenser. Dette gikk jeg bort fra ettersom det var tidkrevende nok å beherske de rytmiske sekvensene presentert i dette avsnittet.

4.4 Implementeringsprosessen

Som Blom (1978) skrev kan de balkanske rytmene bare ses på som asymmetriske og kompliserte i lys av et vestlig musikkperspektiv. Selv om det er umulig for meg å “ignorere” min vestlig skolerte musikkbakgrunn, har jeg forsøkt å tilnærme meg musikken gjennom John

Deweys filosofi “*Learn to know by doing, and to do by knowing*” som har blitt til det karakteristiske slagordet “*learning by doing*”.

Således har jeg i implementeringsprosessen forsøkt å bare “gjøre” det fremfor å tenke over teorien bak. Jeg startet med å kun spille inn rytmikken (ghost notes²²) til f.eks. Rachenitsa (♩♩♩. =7/8) på en looper²³. Uten å over-analysere eller tenke noe særlig over det begynte jeg bare å spille med. Fokuset lå da hele tiden på å markere tyngdepunktene/grupperingene kroppslig samtidig som jeg musiserte. Den kroppslige markeringen av tyngdepunktene var i hovedsak tramping med foten.

I starten var det veldig vanskelig å beholde markeringene i foten samtidig som jeg spilte og jeg falt ofte ut. Spesielt vanskelig var det å spille hurtigere enn 8. deler. Spillet ble også ofte låst til et eller flere rytmiske mønstre som har vært det samme “problemet” jeg har hatt tidligere i møte med asymmetrisk musikk.

Etterhvert som jeg brukte mer tid på mønstrene/grupperingene “satte” de seg mer og mer og spillet mitt ble, etter min mening, “friere”.

Selv om jeg forsøkte å ikke tenke for mye på teorien bak rytmikken var det tidvis til stor hjelp for å bedre forståelsen for hva jeg holdt på med. Samtidig var det også tidvis i veien når hodet ikke klarte å holde «følge» med teorien bak det jeg spilte.

²² Ghost notes er et anslag med rytmisk funksjon uten tonehøyde

²³ Benyttet en TC Electronic Ditto Looper som er en effektpedal som tar opp og gjengir det man nettopp har spilt

5 ANALYSE

For å se på hvordan bruken av de “balkanske rytmene” har påvirket meg samt se på hvilke rytmiske likheter jeg eventuelt kanskje har utviklet med balkanske musikere vil jeg analysere noen låter komponert av meg opp mot balkanske låter som benytter samme rytmiske sekvenser.

Alle låtene har kommet som et resultat av “Learning by doing” prinsippet hvor jeg har sittet med loop-pedalen og musisert frem melodi og komp- på mitt hovedinstrument. Melodien samt kompet var mer eller mindre “ferdig” før jeg begynte å notere det ned i noteprogrammet Sibelius. Dette ble gjort for at musikken ikke skulle være “farget” av en mer teoretisk fremgangsmåte hvor jeg først kunne notere musikken for så å «lære seg den». Har lagt ved lytteeksempler på alle mine komposisjoner som en kan finne på <https://soundcloud.com/kristoffer-hanssen-362394963>

5.1 Egen låt i 9/8 (2+2+2+3)

Zurk heter den første låten som ble komponert i sammenheng med arbeidet til denne avhandlingen. Jeg benyttet rytmikken fra dansen Varnensko Horo som har inndelingen 2+2+2+3/8 som igjen utgjør en 9/8 dels takt.

Zurk

Rytmikk: 2-2-2-3

A

B

Figur 3 Notebildet på «Zurk»

Ovenfor er første delen av låta Zurk. Her er det flere dimensjoner av komposisjonen som kunne vært analysert men som i denne analysen vil være kortfattet eller helt ekskludert.

Melodisk er det relativt enkelt ettersom melodien er basert utelukkende på en C harmonisk moll-, hvor det høye 7. trinnet og dens karakteristikk utheves mye i melodien. Hvorfor akkurat denne skalaen blir benyttet er nok en blanding av tilfeldighet og at jeg underbevisst forsøkte å skape et mer “balkansk” eller “orientalsk” sound på låta.

Til avhandlingen og således også denne analysen er det rytmikken i låtene som er av interesse. Ser man på notebilde ser man tydelig hvordan melodien er delt inn og gjenspeiler dansens tyngdepunkt veldig konsekvent med noen få unntak. Gjennom hele A-delen er funksjonen til det lange pulsslaget enten en form for opptakt til neste takt eller en lang tone som binder taktene sammen.



Figur 4 Utdrag fra låten «Zurk» A-delen

Ovenfor har jeg gjort en enkel inndeling av melodiens forskjellige rytmiske funksjoner over A delen. Essensen av melodien slik jeg opplever det har jeg rammet inn i bokser og er med unntak av de siste to taktene basert på de første tre pulsslagene i takten. De forskjellige pilene indikerer hvilke funksjoner melodien har over det lange pulsslaget gjennom å enten binde to takter sammen eller som en opptakt til neste takt.

I takt 4 og 7-8 brytes den tydelige rytmiske inndelingen opp gjennom bruken av 8. dels synkoper og toner som henger over taktstrekene. Takt 7-8 er spesielt interessante å se på da de to taktene henger veldig sammen, samt at rytmikken “bryter” veldig med den allerede etablerte rytmikken. Ser vi taktene i lys av melodien og rytmikkens utvikling inn til B-delen gir de mye mer «mening».



Figur 5 Utdrag fra låten «Zurk» B-delen

I B delen (se fig. 5) er melodien mye mer “travel” og består for det meste av 8. deler. Selv om det lange pulsslaget tidvis også her får funksjonen som opptakt til neste takt er pulsslaget

jevnt over en mer integrert del av melodiens essens som skiller seg fra pulsslages funksjon i A delen. Et annet element som skiller seg veldig fra A delen er melodiens tyngdepunkter som i B delen kommer på forskjellige steder. I A delen var melodiens rytmiske og melodiske tyngdepunkt tydeligere fordelt på dansens rytmiske inndeling, noe som ikke er tilfellet i B delen. Grunnen til dette etter min mening handler i stor grad om det melodiske forløpet som er så sterkt at det skaper “nye” rytmiske inndelinger hos lytteren. Rytmikken i seg selv er altså ikke “problematisk” men heller melodiens sterke fraseringer som skaper “nye” tyngdepunkter og således en synkopert “feel” i forhold til dansen Varnensko horo sin rytmiske gruppering.

Ved hjelp av piler i forskjellige farger har jeg markert de “nye” tyngdepunktene og grupperingene som oppstår i B delen. Som en ser på pilene er melodien gruppert inn i fraser bestående av tre, fire, eller fem 8. deler (markert med henholdsvis grønn, rød og gul pil).

5.1.1 Tradisjonell musikk i 9/8 (2+2+2+3)

For sammenligning har jeg benyttet låter fra samlingen til Hans Baken “Fake Book: Folk Music From Bulgaria”. Eksemplene presentert nedenfor er et tilfeldig utvalg blant de omlag 100 forskjellige komposisjoner som er å finne i samlingen og er valgt kun basert på sin taktart. Må nevnes at dette er låter jeg ikke hadde kjennskap til underveis i komponeringsprosessen med Zurk.

Сворнато хоро - Svornato - horo -

Volgorde: intro + 2x[AB]+CD
trad. Bulgarije, Rodope
1992©Henk Hensing

Figur 6 Utdrag av låta Svornato Horo hentet fra Fake book: folk music from Bulgaria

Дайчово хоро -1- Dajčovo horo

Bulgarije
2002©Henk Hensing

Figur 7 Utdrag av Dajcovo horo hentet fra Fake book: folk music from Bulgaria

Varnenski Predsvatben Tans

Bulgarije
ABCDEFGHIJ + E + H + K

Am Dm Am Am F Em Am Am

Figur 8 Utdrag fra låten Varnenski Predsvatben tans hentet fra Fake book: folk music from Bulgaria

Черкеско Хоро - Ćerkesko Horo

1985©HJH
Bulgarije - Severn

Figur 9 Utdrag fra låta Ćerkesko Horo hentet fra fake book: folk music from Bulgaria

Selv om dette bare er korte utdrag fra noen få låter fra Bulgaria og funn således ikke kan sies å være gjeldende gir eksemplene etter min mening et relativt godt inntrykk av rytmikk-bruken over asymmetriske taktarter i den Balkanske musikktradisjon. Ovenfor er bare korte utdrag fra komposisjonene. Lenke til samlingen er lagt ved ettersom denne analysen baserer og kommenterer på komposisjonene i sin helhet.

Ser vi på eksemplene er det veldig interessant å legge merke til hvordan det lange pulsslaget på nesten alle eksemplene veldig ofte får funksjonen som en opptakt til neste takt. Det er i hovedsak tre måter det lange pulsslaget behandles rytmisk i disse eksemplene;

- I En lang tone/pause
- II Inndelt (konsekvent) i enten 2+1 eller 1+2
- III Alle underdelingene spilles

Selv om musikken vanligvis forholder seg til ett rytmisk mønster benyttes begge deler (2+1 og 1+2) i starten av låten Varnenski Predsvatben tans (fig. 8). Ser vi derimot på resten av låten er den rytmiske strukturen på det lange pulsslaget basert i hovedsak på 1+2. Selv om denne inndelingen ikke er like “vanlig” finner vi det eksempelvis i dansen Kalajdzisko II og

Gruncharskata (se liste fra Blom side 32) samt at det i andre rytmiske sekvenser (danser) er veldig vanlig å dele det lange pulsslaget inn slik.

Et annet interessant aspekt å legge merke til er den repeterende rytmikken. I alle eksemplene repeteres rytmikken på en eller annen måte. I fig. 6. og 8. repeteres rytmikken fra de to første taktene i de to påfølgende taktene med mindre variasjoner. I fig. 7. og 9. gjenspeiles rytmikken mer takt for takt, her med større variasjoner.

Repeterende rytmikk og bearbeidingen av melodien i samme eller lignende rytmikk er et element en finner i nesten alle eksemplene ovenfor og i mer eller mindre alle de andre komposisjonene fra samlingen til Baken.

5.1.2 Sammenligning

Selv om jeg i mitt spill og arbeid med låten Zurk ikke fokuserte på inndelingen av det tredje pulsslaget som enten 1+2 eller 2+1 eller som en «opptakt», er det interessant å se nå i ettertid på hvordan det lange pulsslaget i låtens A-del endte opp med tilnærmet lik funksjon i form av en opptakt som de fleste andre eksemplene. Selv om jeg kanskje fremhevet den rytmiske grupperingen litt vel mye i A delen opplever jeg rytmikkbruken generelt i A delen som veldig lik eksemplene på tradisjonelle melodier.

Der min komposisjon i hovedsak skilte seg ut fra de tradisjonelle var på B-delen hvor fraseringsene i melodien min hadde en sterk påvirkning på musikkens følte tyngdepunkt. Hvorfor det ble akkurat slikt er vanskelig å si men ettersom dette var den første låten komponert gjennom bruken av dette “tankesettet” tror jeg dette kom som et resultat av at den rytmiske strukturen enda ikke var godt nok inkorporert i mitt spill. Således tror jeg min vestlige teoretiske bakgrunn hadde en innvirkning da jeg underveis i komponeringen slet med å fysisk markere tyngdepunktene samtidig som jeg spilte, men «visste» at det gikk opp teoretisk.

5.2 Egen låt i 7/8 (3+2+2)

Takita var den andre låten som ble komponert i arbeidet med denne avhandlingen. Den baserer seg på rytmikken fra dansen Chetvorno Horo som er gruppert i 3+2+2/8. Til denne låten hadde jeg i likhet med forrige veldig få referanser på forhånd annet enn den rytmiske inndelingen.

Takita

Kristoffer Hanssen

Figur 10 Egen komposisjon «Takita»

Her er det flere interessante rytmiske elementer å ta for seg. Til å begynne med kan vi se på A delen hvor melodien starter med en 8. dels pause. Dette skaper en veldig fremdrift og man “lander” ikke før den tunge og lange eneren som spilles i takt 7. Nesten konsekvent gjennom låta spilles alle underdelingene i det lange slaget og ofte er det det andre pulsslaget som blir det melodiske og til dels rytmiske tyngdepunktet som følge av melodians rytmikk og frasing. Denne låta bygger på en E dorisk skala som er veldig ofte brukt innen jazz og som dermed også gir låta et mer «jazz-preg» enn de andre låtene jeg komponerte i dette arbeidet. Det høye 6. trinnet blir godt fremhevet gjennom låta (se bl.a. 2. og 3. takt).

5.2.1 Tradisjonell musikk i 7/8 (3+2+2)

For sammenligning har jeg nok en gang anvendt meg av samlingen Baken har satt sammen av tradisjonelle låter. I denne taktarten er det to forskjellige mønstre som er vanlig å benytte og utvalget er således valgt basert på de låtene som benytter samme inndeling som dansen Chetvorno Horo (3+2+2).

Доспацко хоро - Dospatsko horo

Bulgarije
1992©Henk Hensing

Figure 11 shows the musical notation for the Bulgarian folk song "Dospatsko horo". It consists of two staves, A and B, in a 7/8 time signature. Staff A has chords Em, Am, and Em. Staff B has chords C, D, and Em. The lyrics are: "Сно - щи ре - кох да ти дой - да".

Figur 11 Utdrag av «Dospatsko horo» hentet fra Fake book: Folk music from Bulgaria

Бавно хоро

Снощи рекох да ти дойда

Bavno horo

Snošti rekoh da ti dojda

Figure 12 shows the musical notation for the Bulgarian folk song "Bavno horo". It consists of three staves in a 7/8 time signature. The first staff has chords Fm and C. The second staff has chord Bbm. The third staff has chords 1. C and 2. C. The lyrics are: "Сно - щи ре - кох да ти дой - да", "Сит - на ро - са за - ро - си От ро - са се уп - ла - щих", and "За - туй не дой -дох дох".

Figur 12 Utdrag av låta Bavno horo hentet fra Fake book: Folk music from Bulgaria

Алени Звезди - Aleni Zvezdi

HJH©2000
Dimităr Janev
Bulgarije - Pirin

Figure 13 shows the musical notation for the Bulgarian folk song "Aleni Zvezdi". It consists of three staves in a 7/8 time signature. The first staff is labeled "Intro & Interlude" and has chords Bm, A, D, A, D. The second staff has chords Bm, Em, F#7, Bm. The third staff has chords Bm, A7, D, A7, D. The lyrics are: "За - туй не дой -дох дох".

Figur 13 Utdrag fra låta Aleni Zvezdi hentet fra Fake book: Folk music Bulgaria

Четворно Хоро - Četvorno Horo

Bulgarije
Henk Hensing©1987
2x [AB] + C + 2x[DEFG]

Figur 14 Utdrag fra låta Cetvorno horo hentet fra Fake book: Folk music from Bulgaria

Som en kan se på utvalget ovenfor blir det lange pulsslaget her som i forrige låt behandlet veldig likt rent rytmisk ved at pulsslaget består av; en lang tone/pause, alle underdelingene spilles eller rytmisk inndelt i 2+1 (ikke 1+2). Blom (1978) konkluderer i sin analyse basert på 36 danser at; “*Sequences are never opened with a semishort*” (Blom 1978, s. 6). Slik som det står notert og dermed også kan oppfattes er det unntak i låten Dospatsko horo (fig. 12, takt 4) hvor det virker som en 1+2 inndeling og Bavno horo (fig. 13) hvor det står notert 3 over 2. Etter selv å ha spilt samt lyttet til forskjellige versjoner av begge låtene vil jeg argumentere for at det ikke er helt korrekt notert og således misvisende.

I Bavno horo (fig. 13.) opplever jeg det ut fra de versjonene jeg har lyttet til, samt når jeg selv har spilt det som mer en 4. del + en 8. del spilt litt «bakpå» heller enn en 2 over 3 slik som notert. Viktig å bemerke seg at tempo i balkansk tradisjonell musikk ofte kan “svinge” litt frem og tilbake (Se kapittel 4.3 om «forlengelser» av slag), spesielt vanlig virkemiddel fra en del til neste som gjør det vanskelig å transkribere nøyaktig.

I Dospatsko horo (fig. 12, takt 4) står det notert en 8. del + en 4. del. Dette vil jeg ut fra egen tolkning av melodien samt basert på de versjoner jeg fant på nett anse som et ornamentikk-element ettersom inndelingen 1+2 ikke fremheves slik det står notert. Således stemmer Bloms konklusjon samt min egen oppfatning for hvordan slaget behandles på tre måter.

En kan også legge merke til hvordan fraseringen og rytmikken til melodien bytter på hvilket slag som utheves i takten. Eksempelvis i Bavno horo hvor det ofte er det andre pulsslaget som vektlegges både melodisk og rytmisk. Figur 16 er en analyse av de første taktene av Bavno

horo som viser det melodiske forløpet og hvordan det andre pulsslaget utheves både gjennom en lang tone (takt 1 og 3) samt at det er grunntonen i akkorden.



Figur 15 Analysert utdrag fra starten på låten Bavno horo hentet fra Fake book: Folk music in Bulgaria

5.2.2 Sammenligning

Låten min sammenlignet med eksemplene presentert ovenfor har slik jeg ser det mange likheter rent rytmisk. Som Blom (1978) argumenterer for og som eksemplene viser starter “aldri” en sekvens (takt) med bruken av en “semishort” (1+2/8).

Selv om det tilsynelatende kan se ut som at min låt i A-delen starter flere av taktene med en “veldig kort + en kort” er jeg noe delt i synet på dette. Ettersom musikknotasjon aldri vil kunne gi en nøyaktig representasjon av musikken vil mye avhenge av musikernes tolkninger av notebilde. Basert kun på notene ville jeg tolket det første pulsslaget som en sammensetning av en “veldig kort + kort” (1+2/8). Ettersom det er jeg selv som har komponert og instruerer musikerne for hvordan å spille/tolke notene vil jeg argumentere for at det lange pulsslaget taktene starter med i A-delen ikke er inndelt på noen måte. Dette fordi at selv om den første 8. delen ikke spilles “føles” den, slik jeg oppfatter det, på lik linje som de påfølgende 8. delene. Slaget oppleves således likt flere av eksemplene som en form for “markering av alle underdelingene”.

Som sagt er jeg litt delt i synet for hvordan å tolke det lange pulsslaget i A-delen på min låt da det på sett og vis faller et sted midt mellom inndelingen “semishort + short” og en form for markering av alle underdelingene. Som en ser på de andre eksemplene er det å spille alle underdelingene i det lange pulsslaget vanlig, dog kanskje ikke like hyppig som i min låt. Det at jeg er “ny” i denne kulturen samt rytmiske tenkemåten og således kanskje ikke innehar de samme “kulturelle hindrene” er en mulig forklaring.

En annen interessant observasjon er hvordan melodien og rytmikken i min låt, i likhet med flere av eksemplene, vektlegger forskjellige pulslag. I min låt er det f.eks. i B-delen ofte det andre pulsslaget som vektlegges både rytmisk og melodisk noe som også gjøres i f.eks. Bavno horo (fig. 13.)

5.3 Egen låt i 7/8 (2+2+3)

«Bella» er en av de nyeste låtene som har blitt komponert i mitt arbeid med denne avhandlingen. Låten er basert på det rytmiske mønsteret til dansen Rachenitsa som er gruppert inn i 2+2+3/8.

Bella
Kristoffer Hanssen

The musical score for «Bella» is written in G minor (one flat) and 7/8 time. It is divided into four sections: A, B, C, and D. Section A (measures 1-8) begins with a repeat sign and contains chords Gm, D/F#, Cm6, and Bb6. Section B (measures 9-16) contains chords Gm, A°, and D7. Section C (measures 17-26) contains chords Gm, Cm, A°, and Bb. Section D (measures 27-36) contains chords Gm, D7, Gm, D7, A°, and D7. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Figur 16 Egen komposisjon «Bella»

Dette er nok et av de mønstrene jeg har jobbet mest med og som etterhvert har føltes mest naturlig å spille på, noe jeg føler låta også gjenspeiler. Komposisjonen består av mange forskjellige deler hvor hver del har sine karakteristiske rytmiske og melodiske trekk. Jevnt over kan en se mange likheter i behandlingen av det lange pulsslaget som i låta Zurk som også har det lange pulsslaget sist i sekvensen (takten). Gjennom låta er det i hovedsak det første pulsslaget som er det sterkeste melodiske og rytmiske tyngdepunktet med noen få

unntak. Det lange pulsslaget får oftest funksjonen som en opptakt og blir brukt for å skape bevegelse gjennom låta. Unntaket er i C-delen der det er et mye tettere rytmisk hvor melodien over alle de forskjellige pulsslagene er med på å skape fremdrift.

5.3.1 Tradisjonell musikk i 7/8 (2+2+3)

Igjen har jeg valgt å ta med noen eksempler fra tradisjonelle låter som baserer seg på det samme rytmiske mønsteret jeg har basert min låt på. Eksemplene nedenfor er, i likhet med de tidligere, hentet fra samlingen til Baken.

Чекурянкино Хоро - Ćekurjankino Horo 1985©HJH
 Чекурянкино Хоро, page 1 of 2
 Bulgarija

Figur 17 Utdrag fra låta Cekurjankino horo hentet fra Fake book: Folk music from Bulgaria

Eleno mome -horo- Bulgarije
 intro + 2x[ABCDEFGHJI] + [ABC]
 HJH©1985

$\text{♩} = 126$ intro

Figur 18 Utdrag fra låta Eleno Mome hentet fra Fake book: Folk music in Bulgaria

Добруджански Ръченик - Dobrudžanski Râčenik

Bulgarije - Dobrudža
Henk Hensing©1985

Умерено бързо

The musical score for 'Добруджански Ръченик' is written in G major (one sharp) and 7/8 time. It consists of four staves. The first staff begins with a tempo marking 'Умерено бързо' and a first ending bracket labeled 'A'. The second staff has a second ending bracket labeled 'B'. The third staff has a third ending bracket labeled 'C=A'. The fourth staff has a fourth ending bracket labeled 'D'. Chords G, D, and G are indicated below the staves. Trills (tr) and a fermata are also present.

Figur 19 Utdrag fra låta Dobrudzanski Racenik hentet fra Fake book: Folk music in Bulgaria

Денинка - Deninka

Bulgarije
HJH/HB©2006
Volgorde: intro AABBCCBBAABB

intro

The musical score for 'Денинка' is written in E major (two sharps) and 7/8 time. It consists of three staves. The first staff is an 'intro' section with a treble clef and a key signature of two sharps, containing a sequence of notes marked with 'x'. The second staff has a first ending bracket labeled 'A'. The third staff has a second ending bracket labeled 'A'. Chords E, Dm, and E are indicated below the staves.

Figur 20 Utdrag fra låta Deninka hentet fra Fake book: Folk music in Bulgaria

Eksemplene overfor skiller seg tidvis veldig ut fra min egen låt rent rytmisk. Selv om det lange pulsslaget i flere av eksemplene ovenfor ofte brukes som en “opptakt” til neste takt er det meste av fremdriften i eksemplene sentrert rundt de to første, korte pulsslagene.

Eksempelvis kan en se hvordan det i låten Deninka (fig. 20) nesten utelukkende kun er bevegelse på de to korte pulsslagene mens det er en holdt tone på det lange pulsslaget. Unntaket i Deninka er i takt tre hvor melodien gjennom hele takten ligger på grunntonen.

Ettersom neste melodifrase også starter på grunntonen blir det lange pulsslaget delt inn i 2+1 og danner en opptakts-funksjon til neste takt og melodiske frase.

5.3.2 Sammenligning

Slikt jeg ser det er det i hovedsak et aspekt som skiller min komposisjon (rytmisk) fra de andre eksemplene. I min komposisjon dannes det meste av fremdriften i taktene, både rytmisk og melodisk, over det lange pulsslaget. I eksemplene er det oftest helt motsatt hvor fremdriften dannes over de to første pulsslagene.

Unntaket i min komposisjon er i C-delen hvor de rytmiske og melodiske elementene som danner fremdrift er “jevne” fordelt over de forskjellige pulsslagene. Det er spesielt i C-delen jeg ser rytmiske likheter med de tradisjonelle låtene ettersom de andre delene skiller seg mer ut (rytmisk) fra eksemplene.

5.4 Oppsummering av analysen

Som en kan se basert på analysen hvor mine låter er analysert og satt i kontekst av tradisjonelle låter med tilsvarende rytmisk gruppering er det flere likheter. Likheter jeg er helt overbevist om har kommet som et resultat av måten å tenke det rytmiske på.

I alle eksemplene og mine komposisjoner var det i nesten utelukkende tre måter det lange pulsslaget ble behandlet på;

- I Lang tone/pause
- II Alle underdelinger markert
- III Inndelt (konsekvent) i enten 1+2 eller 2+1

Selv om pulsslaget ble behandlet på flere av disse måtene i en og samme låt var det interessant å se på hvor konsekvent de forskjellige låtene forholdt seg til én av inndelingene av det lange pulsslaget. I komponeringsprosessen opererte jeg aldri med inndeling av det lange pulsslaget men så heller pulsslaget som en «hel rytmisk enhet». Derfor var det veldig interessant å oppdage gjennom analysen hvordan jeg har forholdt meg til enten den ene eller den andre inndelingen av slaget konsekvent gjennom samme låt de ganger slaget blir inndelt.

Et annet interessant aspekt jeg har oppdaget gjennom analysen er utviklingen mine komposisjoner har hatt gjennom denne arbeidsprosessen. Rekkefølgen på komposisjonene

slik de blir presentert i analysen er den samme rekkefølgen som de ble komponert i. Fra første komposisjon Zurk, tidlig i arbeidsprosessen til siste låten Bella kan jeg se en tydelig endring i måten melodien fraserer og tyngdepunkt bedre har «tilpasset» seg de asymmetriske sekvensene og som nå, etter min mening, «gir mer mening» musikalskt.

Slik jeg opplever det, er det i hovedsak bruken og behandlingen av det lange pulsslaget og hvordan det «bryter» med ens forventninger om symmetri som er karakteristisk for rytmikken i asymmetriske musikken fra Balkan. Analysen viser, slikt jeg ser det, hvor essensiell plasseringen av det lange pulsslaget i suksessjon med de «vanlige» pulslagene er for musikkens «feel». Som musiker og i dette tilfellet, komponist, har det å forstå samt å kunne benytte de forskjellige tyngdepunktene innen de forskjellige asymmetriske sekvensene vært et nyttig verktøy for å påvirke musikkens overordnede «feel».

6 SELVOBSERVASJON

I dette kapitlet vil jeg presentere funn, erfaringer og tanker som har opparbeidet seg gjennom å ha observert meg selv i møte og bruken av de «balkanske rytmene». Mye av det som presenteres i dette kapitlet baserer seg på lydklippene lagt ved oppgaven, annet dokumentasjon som ikke er lagt ved samt en del udokumentert hendelser og erfaringer.

6.1 Utvikling

Utviklingen jeg har hatt gjennom dette arbeidet har vært enorm. Fra å tidligere nesten måtte «planlegge» og «prøve ut» hva som ville fungere rytmisk på forhånd, til nå å kunne med stor frihet musisere over de forskjellige asymmetriske taktartene brukt som grunnlag i denne avhandlingen. Den kontrollen og oversikten jeg har opparbeidet meg gjennom dette arbeidet har vært enormt givende og viser etter min mening at dette er en måte å «tenke» det rytmiske på som fungerer.

Før jeg startet med dette arbeidet var mitt spill over asymmetriske taktarter veldig låst til faste (forhåndsutviklete) komfigurer med lite variasjon. Som eksempel husker jeg godt tilbake til da jeg spilte en hurtig låt i 7/8 på bacheloreksamen til en medstudent (våren 2017). Låten bestod av i alt tre deler med tilhørende komfigurer hvor jeg veldig konsekvent forholdt meg til disse figurene med veldig lite rytmisk variasjon. I tillegg spilte jeg også en solo på denne låta som i mangelen på kontroll over låtens taktart, kun var basert på hurtige 16. delsfraaser med rytmisk tilfeldige starter og slutter.

I starten av arbeidet til denne avhandlingen var jeg veldig avhengig av å ha en loop eller annen form for metronom som «arresterte» meg hver gang jeg falt litt ut. Dette er noe jeg også hører på de tidligste opptakene, at jeg ofte falt litt ut eller mistet oversikten over hvor i sekvensen (takten) jeg befant meg. Dette var roten til mye frustrasjon tidlig i arbeidet. Etterhvert ble jeg nokså rask til å «omstille» meg om jeg skulle miste den berømmelige «eneren». I dag begynner de forskjellige rytmiske sekvensene til dansene undersøkt i denne avhandlingen å bli internalisert. Nå er jeg ikke på langt nært like avhengig av å ha en loop eller metronom å støtte meg på og kan nå med relativt stor frihet musisere og uttrykke meg musikalskt over et asymmetrisk rytmikkgrunnlag. Det gjenstår selvsagt alltid mer arbeid og som klisjeen sier – Øvelse gjør mester

6.2 Opptak gjennom arbeidsprosessen

Vedlagt ligger en lenke til nettstedet soundcloud.com²⁴ hvor jeg har laget en spilleliste bestående av lydklipp av mitt spill i forskjellige stadier av arbeidet med denne avhandlingen. På de forskjellige opptakene er det etter min mening en markant forskjell i spillet på gamle innspillinger sammenlignet med nyere innspillinger. Selv om jeg bare trekker frem og kommenterer noen få opptak her i avhandlingen har jeg lagt ved flere opptak fra ulike stadier i prosessen. Opptakene er av varierende kvalitet hvor flere er mobilopptak.

Lytteeksempel I er et opptak gjort fra øvingsrommet underveis i komponeringsprosessen med låten Zurk. Opptaket ble gjort 11. oktober 2017, like etter at jeg hadde begynt med bruken av de «balkanske rytmene». Som en hører er det mange melodiske elementer og fraser fra opptaket som har blitt beholdt videre og som etterhvert ble til låta Zurk.

I lytteeksemplet er det flere interessante elementer å ta for seg. For det første hvor ujevn og «hakkete» markeringene av den rytmiske inndelingen er. Selv over de tre «vanlige» pulsslagene økte eller sakket jeg betraktelig på opptaket. En annen interessant ting er hvordan jeg, som en tidvis også hører på opptaket, artikulerer alle 8. dels underdelingene. Spillet på opptaket, i tillegg til å være rytmisk «ujevnt», består også av flere feil hvor jeg rett og slett mister oversikten over hvor jeg er i den rytmiske sekvensen. F.eks. rundt 20 sekunder ut i opptaket hvor «hodet glemmer» det lange pulsslaget og jeg begynner på melodifrasen som «krasjer» ettersom «kroppen» ikke mistet den rytmiske sekvensen.

Lytteeksempel II er et opptak fra første øving med band på låta Zurk. Bandet hadde fått notene på forhånd og opptaket er fra slutten av øvingen 23. oktober 2017. Det er altså under to uker mellom lytteeksempel I og II som etter min mening viser en tydelig utvikling i eget spill. Skal sies at jeg i tillegg til alle timene med øving, ikke var like «preget» på lytteeksempel II av å måtte være «time keeper» ettersom jeg kunne «lene» meg mer på de andre i bandet. Selv om en del av de mer intrikate linjene i mitt spill (elbass) var linjer jeg hadde «oppdaget» på forhånd var det lite av spillet på lytteeksempel II som var «planlagt» på forhånd.

Lytteeksempel III er av låten Takita hvor jeg i logic har programmert trommene samt spilt inn melodi og komp. Dette var ofte fremgangsmåten min ved at jeg programmerte og spilte inn et komp til ideene jeg hadde og som etterhvert ble utviklet til låter. Låten ble til tidlig

²⁴ <https://soundcloud.com/kristoffer-hanssen-362394963>

vårsemesteret 2018 og er således noen måneder frem i tid fra forrige lytteeksempel. Igjen mener jeg utviklingen og overskuddet jeg har fått i spillet mitt kommer tydelig frem i lytteeksempel. Riktignok er dette en innspilling gjort alene hvor jeg har kunnet spilt inn deler flere ganger samt «sett musikken utenfra og inn» og således justert spillet mitt underveis i opptaksprosessen. Dog bærer de ideene (spesielt i kompet) som presenteres i lydklippet, etter min mening, mer preg av «modenhet» og kontroll enn tidligere.

Lytteeksempel IV er av låten Bella som var den siste komposisjonen laget i sammenheng med denne avhandlingen. Opptaket er fra øving med band den 23. januar 2019. Dette er nesten et helt år frem i tid fra de andre lytteeksempelene og bærer tydelig preg av det²⁵. Komposisjonen, mitt spill og samspillet slår meg som mye mer kontrollert, selvsikkert og «gjennomført» enn fra de tidligere opptakene. Generelt vil jeg trekke frem hvor mye «friere» og «sikrere» mitt spill har blitt gjennom denne arbeidsprosessen.

6.3 utfordringer

I dette arbeidet har det vært mange utfordringer. Det vanskeligste til å begynne med var det å rett og slett omstille hodet helt og tenke det rytmiske på en helt annen måte enn det jeg tidligere har vært vant til. Fra å ha en metrisk puls eller «telle» takten til nå å bare «føle» og spille på en form for clave / gruppering av underdelinger med forskjellig lengde. Selv om det gikk relativt kjapt å få til enkelt spill over de forskjellige rytme-mønstrene, gikk det lang tid før jeg utviklet det overskuddet og den kontrollen jeg ønsket. I starten lå mye av utfordringene knyttet til konflikten mellom min musikalske bakgrunn og denne “nye tenkemåten”. Den teoretiske kunnskapen jeg allerede besittet opererte rett og slett ikke like raskt som musikkens rytmiske forløp og gjorde at jeg ofte datt av. Etterhvert som tiden gikk og mitt teoretiske hode “skjønnte” hva kroppen gjorde og spilte, “løsnet” spillet mer og mer. En av de største utfordringene som kom etterhvert i arbeidet og som ennå er en utfordring er likheten mellom flere av mønstrene og musikkens feel. Jeg nevner musikkens feel ettersom jeg f.eks. har arbeidet med to forskjellige mønstre i 7/8 men ikke opplevd store utfordringer knyttet til det å adskille dem på grunn av deres forskjellige feel. Derimot blander jeg ofte mønstret til Varnensko horo (9/8) med Rachenitsa (7/8) ettersom begge ender takten (sekvensen) med det lange pulsslaget som ofte får samme «funksjon».

²⁵ På soundcloud.com/kristoffer-hanssen-362394963 ligger flere lytteeksempler som ikke blir kommentert her i avhandlingen men som blant annet dekker perioden mellom lytteeksempel III og IV

En annen utfordring har vært å ikke tenke så “horisontalt” over hvert slag i takten. Har arbeidet mye med å frigjøre meg fra sekvensene for å kunne spille lengre linjer og over taktstrekken.

6.4 Erfaringer

Etter dette arbeidet sitter jeg igjen med enormt mye, både som utøver men også som komponist. Kunnskapen, erfaringene og lærdommen ervervet gjennom arbeidet med denne avhandlingen kommer jeg helt klart til å benytte meg av videre. Selv om jeg nok kanskje ikke kommer til å støte på mye asymmetrisk musikk i akkurat samme rytmiske sekvenser som denne avhandlingen har sett på, er dette kunnskap som absolutt er overførbar til andre sammenhenger. F.eks. spilte jeg nylig (våren 2019) indisk inspirert musikk med en medstudent. Musikken gikk i 13/8 hvor tyngdepunktene var gruppert som 3+3+4+3/8 (jeg delte de fire 8.delene inn i to). I samspillet benyttet jeg de samme prinsippene som benyttet i denne avhandlingen. Selv om underdelingen på korte og lange pulsslager var helt annerledes enn de vi finner i balkansk musikk var den fysiske tilnærmingen lik og gjorde innstuderingsprosessen mye lettere.

7 AVSLUTNING

Denne oppgaven hadde som formål å undersøke påvirkning bruken av de «balkanske rytmene» utgjorde på mitt spill og mine komposisjoner. Som underliggende mål ønsket jeg å belyse og selv bli bedre kjent med musikktradisjoner fra Balkan som lenge har inspirert meg men som jeg rett og slett ikke har hatt tid til å utforske grundig nok tidligere. Med denne avhandlingen ville jeg utforske musikk som på mange måter bryter med de konvensjonelle rytmiske strukturene som har vært definerende innen populærmusikken.

I innledningen av denne avhandlingen beskriver jeg forskningsobjektet og avgrensner således kraftig i antall elementer ved balkansk musikk jeg ønsker å utforske. Dette på bakgrunn av mitt instruments begrensninger, samt de mange åpenbare utfordringene som ligger i å forsøke å sette seg inn i en helt annen kultur på egenhånd, gjennom en skjerm.

I teorikapittelet blir en god del teori presentert hvor en selvsagt kan diskutere hvorvidt alt var like relevant i forhold til avhandlingens problemstilling. Den mer historiske teorien ble tatt med, ikke bare for å legitimere bruken av begrepet Balkan, men også for å vise det store mangfoldet i de forskjellige musikktradisjonene innunder begrepet Balkan. For å kunne sette seg inn og forstå en annen kultur mener jeg det er essensielt å ha en viss forståelse for hvordan og hvorfor den har oppstått, som således er grunnen til at det historiske blir viet såpass mye plass i denne avhandlingen.

I kapittel 4. «Funn» presenterer jeg de funn samt kunnskapen som ikke har blitt produsert gjennom meg selv som objekt. Her blir blant annet intervjuet med Finn Guttormsen vektlagt mye. Selv om en kanskje kan argumentere for at han ikke er den mest «egned» informanten for balkansk musikk var han, slik jeg ser det, den perfekte informanten for akkurat denne oppgavens problemstilling. Avhandlingen tok aldri sikte på å finne eller utforske noe innenfor de balkanske musikktradisjonene som ikke andre, langt mer egnede allerede vet eller har skrevet om. Således var Guttormsen, som selv har gjort det jeg gjennom denne avhandlingen forsøker på, den perfekte informanten. Videre i kapittel 4. presenteres kunnskapen fra både feltarbeidet samt de dansene som har blitt brukt i min forskning. Kunnskapen ervervet gjennom intervjuet med Guttormsen i kombinasjon med feltarbeidet og utvalget danser med deres tilhørende rytmiske sekvens danner videre grunnlaget for de videre funnene produsert gjennom meg selv som objekt som blir presentert i kapittel 5. og 6.

I kapittel 5. «Analyse» presenterte jeg et utvalg av egne komposisjoner basert på de rytmiske sekvensene denne avhandlingen hadde som formål å undersøke. Mine komposisjoner ble analysert og sammenlignet med tradisjonelle melodier. Dette ble gjort som et forsøk på å vise hvilken påvirkning implementeringen og bruken av de «balkanske rytmene» har hatt. Som vist og oppsummert i kapittel 5. var det tilsynelatende flere likhetstrekk mellom egne komposisjoner og tradisjonelle som hadde akkumulert seg gjennom bruken av de «balkanske rytmene».

I kapittel 6. «selvobservasjon» beskriver jeg mitt eget spills utvikling basert på lydopptak. I tillegg benyttet jeg også anledningen til å komme med egne tanker, observasjoner og erfaringer ervervet gjennom dette arbeidet. Som vist i både kapittel 6. og 5. har de «balkanske rytmene» hatt en markant innvirkning på mitt spill i asymmetrisk musikk. Som beskrevet i kapittel 6. har det å spille på et «rytmisk mønster» fremfor «x antall underdelinger» gitt en sensasjon av mye bedre «tid» når en musiserer. Det har også etter min mening gjort det lettere i komponeringsprosessen å med større «selvtillit» bryte med de mer konvensjonelle rytmiske strukturene.

Avslutningsvis vil jeg gjerne poengtere hvor nyttig jeg har funnet de erfaringer jeg gjennom dette arbeidet har opparbeidet meg. Erfaringer som har vært høyst anvendelig i mange andre kontekster og stilarter enn kun innenfor «balkansk musikk». Med mindre «justeringer» av de tradisjonelle rytmesekvensene har jeg kunne laget egne sekvenser tilpasset komposisjoner uten basis i den balkanske tradisjonen.

Jeg håper denne avhandlingen og dens funn har bidratt til ny innsikt samtidig som den kanskje har introdusert leseren for en ny tilnærming og tankegang i møte med asymmetrisk musikk.

KILDER

LITTERATUR

Baken, H. 2007. *Fake Book: Folk Music From Bulgaria*. Hentet fra <http://www.lulu.com>

Blom, J. P. 1978. *Principles of rhythmic structures in Balkan folk music*. Antropologiska Studier (Ethnomusicology Issue), 25-26: 2-11.

Bræin, S. J. 2014. *Balkan utenfor Balkan (masteravhandling)*. Universitetet i Oslo.

Câmara, G. S., Danielsen, A. (2018). Groove, I: Rings Steven & Rehding Alexander (red.), *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*. Oxford University Press.

Cook, N. 1987. *A guide to musical analysis*. London: Dent

Danielsen, A. 2010. *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Farnham: Ashgate Publishing limited

Dvornik, F. 1962. *The Slavs in European History and Civilization*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press

Dybo, T. (30. Januar 2006). *Jazz som etnomusikologisk forskningsfelt*. Gjesteforelesning, Institutt for musikkvitenskap UiO

Fine, J. V. A. Jr. 1991. *The Early Medieval Balkans: A Critical Survey from the Sixth to the Late Twelfth Century*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press

— 1994. *The Late Medieval Balkans: A Critical Survey from the Late Twelfth Century to the Ottoman Conquest*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press

Johannesen, A., Tufte, P. A., & Christoffersen, L. 2010. *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode* (4. utg.). Oslo: Abstrakt

Johansson, M. 2009. *Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music* (doktoravhandling). Universitetet i Oslo.

Kim, H. J. (2013). *The Huns, Rome and the Birth of Europe*. Cambridge University Press.

Kolar, W. W. 1974. *An introduction to Meter and Rhythm in Balkan Folk Music*. Pittsburgh, Pa.: Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts.

- Kvifte, T. 2007. Categories and Timing: On the Perception of Meter. *Ethnomusicology*, vol. 51, 64-84
- Leblon, B. 1994. *Gypsies and Flamenco* (utgave fra 2003). Great Britain: Hertfordshire press
- Lotherington, A. T. 1990. *Intervju som metode*. Tromsø: Forut
- Mønnesland, S. (2006). *Før Jugoslavia og etter* (5. utg. ed.). Oslo: Sypress forlag.
- Pennanen, R. P. 2008. Lost in Scales: Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy. *Musicology*, vol. 8, 127-146
- Perlès, Catherine 2001. *The Early Neolithic in Greece: The First Farming Communities in Europe*. Cambridge University Press.
- Petrov, B. 2009. *Bulgarian Rhythms: Past, Present and Future* (masteravhandling). Conservatory of Amsterdam.
- Petrović, A. 1977. *Ganga, a Form of Traditional Rural Singing in Yugoslavia* (Doktoravhandling). The Queen's University of Belfast.
- Rahn, J. (1996). Turning the Analysis around: Africa-Derived Rhythms and Europe-Derived Music Theory. *Black Music Research Journal*, 16, 71-89
- Rice, T. 2004. *Music in Bulgaria: Experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press, inc.
- Rice, T., Porter, J., & Goertzen, C. (Eds.). (2000). *Garland Encyclopedia of World Music Volume 8: Europe (s. 867-1032)*. Garland publishing, inc. New York and London
- Rodriguez, N., Ryave, A. 2002. *Systematic self-observation*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc.
- Samson, J. (2013). *Music in the Balkans*. Leiden, The Netherlands: Brill
- Silverman, C. 2007. Trafficking in the Exotic with Gypsy Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism and World Music Festivals. I Buchanan, Donna A. (red.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene*, ss. 335-361. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Spradley J.P. 1980. *Participant Observation*. New York: Holt, Rinehart, and Winston
- Stigar P. 2011. *Musikalsk analyse: en innføring*. Oslo: Unipub

Todorova M. 2009. *Imagining the Balkans*. United Kingdom: Oxford University Press

Internett

Edgar, A. How to play odd time signatures. *Modern drummer* Hentet fra <https://www.moderndrummer.com/article/may-2018-how-to-play-odd-time-signatures/> (Lesedato 17. februar 2019)

Endresen, Cecilie & Lurås, Gunhild. (2017, 29. desember). Balkans historie. I Store norske leksiokon. Hentet fra https://snl.no/Balkans_historie (Lesedato 12. februar 2019)

Petrović A. *Perceptions of Ganga*. Hentet fra <http://www.ganga.hr/index.php/pisani-radovi/item/273-perceptions-of-ganga> (Lesedato 6. april 2019)

East European Folklife Center. *Instruments: Instruments used in Balkan folk music*. Hentet fra <https://eefc.org/balkan-culture/instruments/> (Lesedato 7.mars 2019)

Diskografi

Lenke til lytteeksempler <https://soundcloud.com/kristoffer-hanssen-362394963>

Nedenfor er de CD-platene jeg fikk da jeg besøkte Academy of music in Sarajevo. Flere har ikke engelsk oversettelse som har gjort det vanskelig å referere til de korrekt.

ICTM National Committee in Bosnia and Herzegovina. *Musical tradition of northeastern Bosnia*. Editor: Tamara Karaca Beljak. Field recordings: Dimitrilje O. Golemovic. Institute of Musicology of academy of music, Sarajevo 2016.

ICTM National Committee in Bosnia and Herzegovina. *Traditional folk music of Bosnia and Herzegovina, Series 1: Saz in Bosnia*. Editor: Jasmina Talam. Field recordings. *Institute of Musicology of academy of music, Sarajevo 2016*

Traditional folk music of Bosnia and Herzegovina, series 2: Sevdalinka. Editor: Tamara Karaca Beljak. Field recordings. Institute of Musicology of academy of music, Sarajevo 2017

Zenski vokalni ansambl: Dunje (<https://www.folklor.ba/en/o-nama/zenski-vokalni-ansambl-dunje->)