

Musikk til folket!

*En undersøkelse av bulgarsk bryllupsmusikk i Trakia fra 1980 til
2020.*



Bjørn-Petter Tøsse

Master i utøving med teoretisk fordypning

Norges musikkhøgskole, 2020

Sammendrag

Denne masteroppgaven undersøker kjennetegn på bryllupsmusikken fra den bulgarske delen av Trakia i perioden 1980-2020 med hovedvekt på de musikalske aspektene rytmikk, harmoni, melodi og ornamentikk. Denne masteroppgaven går også inn på i hvilke kontekster trakisk bryllupsmusikk blir brukt, og hvordan musikken har endret seg over en periode på 40 år. Oppgaven baserer seg på kvalitative intervjuer med to musikere med en stor innflytelse på området, egne tilegnede erfaringer fra kandidaten, relevant litteratur og analyser av offentlig tilgjengelig lydopptak.

This master thesis explores characteristics of the wedding music from the Bulgarian part of the region Thrace during the period 1980-2020 with a focus on the musical aspects rhythmic, harmony, melody and ornamentation. This master thesis will also explore the usage of Thracian wedding music in different contexts and how the music has changed over a period of 40 years. The thesis is based on qualitative interviews with two musicians, who have had a large impact on the respective music, experiences with the music by the candidate, relevant literature and analyses of publicly available audio recordings.

Forord

Ingen kan lære alt, men jeg har prøvd å lære så mye som mulig om et veldig snevert felt. Denne oppgaven omhandler det som jeg brenner aller mest for her i verden, og som jeg har vært så heldig og er veldig takknemlig for at jeg har fått lære fra de beste.

Jeg ønsker først å rette en stor takk til min samboer, Natalija Spasovska, som har kommet med gode innspill i oppgaven og ellers i livet. Videre ønsker jeg å takke min venn og første store mentor i bulgarsk musikk, Toncho Minkov. Uten han hadde jeg ikke vært hvor jeg er musikalsk i dag, og heller ikke språklig på bulgarsk. Så ønsker jeg å rette en stor takk til min veileder og gode samtalepartner, Gjertrud Pedersen, som har gjort en fantastisk jobb med å hjelpe meg gjennom hele prosessen bak denne oppgaven. Uten henne hadde ikke denne teksten blitt noe bra. Informantene jeg var så heldig å få intervjuet fortjener også en stor takk hver, til Nedyalko Nedyalkov og Petar Ralchev. Jeg har satt veldig pris på at de gledelig ønsket å bidra inn i oppgaven, og både Nedyalkov og Ralchev er ikke bare informanter, men fantastiske kulturbærere og musikere som jeg er veldig stolt og takknemlig for å ha fått møtt.

Jeg begynte å interessere meg for bryllupsmusikken fra Trakia mens jeg studerte til bachelor ved Norges musikkhøgskole. Bacheloren omhandlet den *balkanske* folkemusikken og hvordan improvisasjon brukes der, og det var gjennom dette at jeg oppdaget hvor annerledes musikken fra Trakia var sammenlignet med områdene rundt. Jeg slet lenge med å prøve å forstå musikken, som brukte en veldig annerledes ornamentikk enn for eksempel i serbisk musikk, og rytmikken gjorde det ekstra spennende, i og med at mange forskjellige taktarter ble brukt.

INNHALDSFORTEGNELSE

1	Introduksjon	8
1.1	Bakgrunn	8
1.2	Problemstilling, avgrensning og definisjoner.....	9
1.2.1	Redegjørelse for hovedspørsmål.....	10
1.2.2	Mål med oppgaven.....	11
1.2.3	Avgrensning	11
1.2.4	Kategorier av bulgarsk musikk	12
1.2.5	Definere begrepet folkemusikk.....	13
1.2.6	Transkripsjon fra kyrillisk og skrivemåter med latinsk alfabet	14
1.3	Teoretiske perspektiver	15
1.3.1	En undersøkelsespraksis på, i eller for musikk?	17
1.3.2	En kunnskap som ikke så lett kan forklares	18
1.3.3	Når er bryllupsmusikken “sann”?	19
1.3.4	Gadamers spill, bilde, originaler og kopier.....	20
1.3.5	Oppsummering av teoretiske perspektiver.....	22
1.4	Metoder	23
1.4.1	Kvalitative forskningsintervjuer	23
1.4.2	Analyse av musikk	24
1.4.3	Egne erfaringer.....	25
1.5	Intervjupersonene	26
1.5.1	Nedyalko Nedyalkov (1970-)	26
1.5.2	Petar Ralchev (1961-)	27
1.6	Etikk	28
1.6.1	Norsk senter for forskningsdata (NSD)	28
1.6.2	Bruk av andres musikk til analyse	29
2	Bryllupene i Trakia	30

2.1	Starten av en ny stil	30
2.2	Konteksten: Musikk i bryllupet.....	31
2.2.1	Frieri.....	31
2.2.2	Musikernes viktighet i arrangementet.....	31
2.2.3	Bryllupets lengde	32
2.2.4	Bryllupets første dag	32
2.2.5	Bryllupets andre dag	33
2.3	Konteksten: Konsertscenen	34
2.4	Musikken som blir brukt i brylluper	35
3	Musikkens grunnelementer	37
3.1	Rytmiikk	37
3.1.1	Forskjeller i rytmiikk; over tid og regionalt.....	37
3.1.2	Forskjellige typer danser	39
3.1.3	Megameter	40
3.1.4	Pravo horo	41
3.1.5	Rachenica	43
3.1.6	Kopanica (Krivo horo).....	44
3.1.7	Kyuchek	45
3.1.8	Chetvorno horo	50
3.1.9	Kitka.....	50
3.1.10	Kombinasjonstaktarter	51
3.1.11	Na trapeza	53
3.2	Ornamentikk.....	55
3.2.1	Notasjon av ornamentikk	57
3.2.2	Finnes det en hovedregel for ornamentikk?.....	57
3.2.3	Ornamenteres tidsforløp	57
3.2.4	Alternativt ornament for gruppetto	61

3.2.5	Instrumentspesifikke ornamenter.....	62
3.3	Melodi og skalaer.....	63
3.3.1	Hijaz.....	63
3.3.2	Fjerdemodus harmonisk moll (Nikriz makam).....	64
3.3.3	Lydisk dominant #9.....	65
3.3.4	Mixolydisk.....	66
3.3.5	Polymodus.....	66
3.3.6	Mikrofraser og kolyani.....	68
3.4	Harmoni.....	69
3.4.1	Syklisk kontra lineær harmonikk.....	69
3.4.2	Kalin Kirilov om harmoni.....	70
3.4.3	Typiske harmonier over dur-skalaer.....	71
3.4.4	Typiske harmonier over moll-skalaer.....	72
3.4.5	Modulasjoner.....	73
3.4.6	Andre typer harmonier.....	75
4	Diskusjon.....	76
4.1	Endringer i trakisk bryllupsmusikk mellom 1980 og 2020.....	77
4.1.1	Trakisk bryllupsmusikk på 1980-tallet sammenlignet med før 1980.....	77
4.1.2	Trakisk bryllupsmusikk på 1990-tallet sammenlignet med 1980-tallet.....	77
4.1.3	Trakisk bryllupsmusikk etter år 2000.....	78
4.1.4	Musikalsk endring sett i lys av politikk og nasjonaløkonomi.....	78
4.1.5	Tradisjon eller trend?.....	81
4.2	Trakisk bryllupsmusikk utenfor Trakia.....	82
4.2.1	Trakisk bryllupsmusikk i Norge.....	82
4.2.2	Min egen utøverpraksis – Hvordan kan jeg bruke musikken i et norsk kulturliv? .	83
4.3	Har jeg møtt mine forventninger til målsettingen?.....	83
4.4	God og dårlig musikk: Det subjektive ved musikk, smak og behag.....	84

5	Veien videre	86
5.1	Aspekter ved trakisk bryllupsmusikk	86
5.1.1	Nye kontekster	86
5.1.2	Overføring av kunnskap til andre sjangre	87
5.2	Min egen vei videre	87
	Referanser	89
	Intervjuguide	93
	Samtykkeerklæring for intervjupersoner	95

1 Introduksjon

I dette innledende kapitlet presenterer jeg bakgrunnen for valg av tema, metoder jeg har brukt, problemstillingen og annet jeg ser på relevant for å gi en fylldig inngangskunnskap i det jeg undersøker videre i denne masteroppgaven.

1.1 Bakgrunn

Bulgaria har en veldig rik musikktradisjon, og både folkemusikk og kunstmusikk fra landet har blitt kjent langt utover landegrensene, med slik som kortradisjonen og bryllupsmusikken. Jeg har interessert meg mye for bryllupsmusikken, en ofte teknisk utfordrende og tettpakket musikk, og det jeg fant ut var mest utfordrende for meg å lære var bryllupsmusikken fra Trakia, og denne utfordringen gjorde at jeg fattet en stor interesse for den.

Trakia er en region som spenner seg fra fjellkjeden Balkan og helt ned til Istanbul, og inneholder landområder fra dagens Hellas, Bulgaria og Tyrkia. Her kan vi derfor høre noe av det østlige, men også noe av det vestlige i musikken, siden dette faktisk er i grenseområdet mellom Asia og Europa. Trakia er et gammelt begrep om et oldtidsområde, og området er nevnt i tekster som omhandler slag langt tilbake i tid. Et eksempel er fra ca. år 522 før vår tidsregning, når det gullrike Trakia ble okkupert av det Persiske rike (De Souza (2003) *The Greek and Persian Wars 499-386 BC* side 14-15):

Kambyses var i år 522 f.Kr. på vei tilbake til Persia når han falt fra sin hest og døde. Omstendighetene rundt hans død var mystiske og noen sier at det ikke var en ulykke. Kambyses hadde ikke noen sønner, så makten skulle ha blitt gitt til hans bror, Bardiya. Men en ærgjerrig aristokrat ved navn Dareios gjennomførte et kupp av palasset, noe som resulterte i et attentat mot Bardiya og kroning av Dareios som konge, som også var en fjern slektning til kongeslekten. (...) Dareios innviet et nytt persisk dynasti, kjent som Achaemenid, oppkalt etter deres blodlinje tilbake til de persiske achaemenerne, en av forfedrene til Kyros den store. Dareios innlemmet deler

av Sentral-Asia og mesteparten av Nordvest-India inn i det persiske riket. Han tapte et slag mot skythianerene i den vestre Svartehavs-regionen, og han forlenget territoriet [av det persiske riket, egen kommentar] under hans makt inn i Europa ved å overta deler av Trakia, som lå langs den nordlige kystlinjen Egeerhavet.

Her i nord kan vi kanskje tenke at vi har hatt en voldelig fortid med vikingenes reiser og kriging, men vi er langt fra de eneste med en slik historie. Balkanhalvøya med Hellas og Tyrkia har vært i veldig mange slag i tusener av år, slik som dette nevnt ovenfor, med naboer fra både øst og vest. Noe av det som har kommet ut av disse voldelige, og fredelige, interaksjonene, er musikk med innflytelse fra veldig mange forskjellige kulturer. Dette i seg selv er et veldig stort tema, og jeg får dessverre ikke anledning til få med mye om det i denne masteroppgaven.

Det som fanget oppmerksomheten min i trakisk¹ musikk var ornamentikken, rytmikken og harmoniene, og det er nettopp slike elementer ved musikken som jeg ønsker å undersøke i denne masteroppgaven. Trakisk musikk var, og er, en gammel tradisjon, men ut mot slutten av 1900-tallet begynte musikere i den bulgarske delen av Trakia å bruke elementer fra andre sjangre, slik som jazz og rock, og dette tror jeg gjør musikken enda mer relevant til undersøkelsene i denne masteroppgaven. Når jeg snakker om Trakia i denne oppgaven, så mener jeg det bulgarske området som kalles Trakia, altså det som ligger i dagens Bulgaria.

1.2 Problemstilling, avgrensning og definisjoner

Som nevnt i *1.1 Bakgrunn*, så har jeg fattet en interesse for ulike elementer ved trakisk musikk, og dette er det jeg kommer til å undersøke i oppgaven. Før jeg begynte med dette arbeidet, hadde jeg et ønske om å skrive en masteroppgave som kan benyttes av personer som ønsker mer innsikt i bulgarsk musikk generelt, og trakisk bryllupsmusikk spesielt. Dette har jeg hatt i bakhodet hele veien.

¹ *Trakisk* som adjektiv fra substantivet *Trakia* (region). Skrivemåten baserer seg på transkripsjon fra den bulgarske skrivemåten (Тракия), og følger ikke språkrådets anbefaling om å skrive “Thrakia”, nettopp fordi begrepet *Trakia* er mer brukt.

1.2.1 Redegjørelse for hovedspørsmål

Hvordan kan jeg skrive en masteroppgave som kan brukes av personer som ønsker mer innsikt i bulgarsk musikk? Med denne masteroppgaven ønsker jeg å kartlegge typiske trekk ved trakisk bryllupsmusikk fra 1980 og frem til 2020. Fokuset kommer til å rette seg mot elementene i musikken, men for å forstå dette, kommer jeg også til å inkludere noe av konteksten musikken blir brukt i². I tillegg til at jeg skriver denne masteroppgaven for utøvende musikere som ønsker å lære mer om bulgarsk musikk i perioden 1980-2020, så tror jeg denne oppgaven også kan være nyttig for etnomusikologer i behandling av bulgarsk musikk ved å se denne teksten i sammenheng med hvordan musikken ble spilt og fremført før 1980. I denne masteroppgaven undersøker jeg følgende hovedproblemstilling: *Hva kjennetegner bulgarsk bryllupsmusikk fra Trakia-regionen mellom 1980 og 2020, og i hvilke sammenhenger har den blitt brukt?* Jeg skal redegjøre for den trakiske musikkens grunnelementer, slik som ornamentikk, rytmikk og harmoni, og jeg kommer også til å se noe på musikkens kontekst.

Ordvalget og formuleringen i problemstillingen måtte jeg skrive om mange ganger. Verbet “kjennetegner” valgte jeg å bruke fordi jeg ser etter hva som blir brukt i Trakia i den aktuelle perioden, og som spørsmål “*Hva kjennetegner...?*”, så mener jeg at jeg ønsker å utforske elementer i musikken, slik som rytmikk, harmoni, melodi og skala, og ornamentikk. Når dette kan sees på som en kartlegging så blir verbet “definerer” litt for sterkt, hvilket jeg hadde tenkt å bruke først (“*Hva definerer...?*”). Å skulle definere hva som *er* en viss type musikk ekskluderer samtidig hva den ikke kan være, og ofte brukes elementer fra andre steder og musikalske tradisjoner inn i bulgarsk bryllupsmusikk. Derfor tenker jeg at å finne kjennetegn for musikken er en bedre formulert oppgave, fordi det både er mer presist og mer relevant.

“*Bulgarsk bryllupsmusikk fra Trakia-regionen*” er veldig spesifikt. Jeg bruker også formuleringen “*trakisk bryllupsmusikk*” i oppgaven. Mitt hovedfokus i denne masteroppgaven ligger på musikken fra den bulgarske delen av Trakia, altså nord-trakisk bryllupsmusikk. For enkelthetskyld kaller jeg dette, som mine bulgarske venner, trakisk musikk. Men jeg bruker begrepet bulgarsk bryllupsmusikk fra Trakia der hvor dette skulle

² I starten av dette masterarbeidet var ikke musikkens kontekst noe jeg ønsket å fokusere på, men jeg kom etter hvert frem til at å ta med noe om konteksten var en nødvendighet for å forstå hvordan musikken har utviklet seg. På grunn av denne oppgavens omfang kommer ikke musikkens kontekst til å få et hovedfokus, men likevel være en viktig del av arbeidet.

være nødvendig å presisere. Jeg skriver mer om tidsavgrensning og geografisk avgrensning i 1.2.3 Avgrensning. Trakia et område som strekker seg over tre land, og bryllupsmusikken i Nordvest-Trakia, Sørvest-Trakia og Øst-Trakia tar utgangspunkt i folkemusikken fra landene områdene ligger i.

1.2.2 Mål med oppgaven

En av hovedgrunnene til at jeg skriver denne oppgaven er at jeg selv har en enorm interesse for musikken jeg skriver om. Jeg har likevel flere mål med oppgaven som overgår min egeninteresse for bulgarsk musikk:

1. Det første målet med denne oppgaven er at jeg kan lære meg selv og andre mer om bryllupsmusikken fra Trakia. Forhåpentligvis kan denne oppgaven brukes av flere interesserte musikere for å videreutvikle sine kunnskaper og ferdigheter knyttet til utøving av bulgarsk musikk.
2. Det andre målet er å skulle få kartlagt så store deler som mulig av “de uskrevne reglene” som finnes i en musikk som det ikke er skrevet så veldig mye om.
3. Det tredje målet er å skrive en oppgave som senere kan brukes i videre arbeid med trakisk musikk av meg eller andre personer som undersøker dette. Her kan også flere felt trekkes inn, slik som det å skulle se på politiske sammenhenger med utviklingen i musikk, eller å sammenligne endringer i trakisk musikk med andre musikkjangre, som tradisjonsmusikk fra andre land.

1.2.3 Avgrensning

Bulgarsk musikk kan kategoriseres i tre underkategorier; Bygdemusikk, bryllupsmusikk og obrabotka (kormusikk). Av disse tre kategoriene kommer jeg i denne masteroppgaven til å fokusere på bryllupsmusikken i Trakia, som er én av syv regioner i Bulgaria³.

Jeg har valgt å skrive om musikk fra et område, så jeg tenker at en presisert geografisk avgrensning er nødvendig. Trakia-regionen ligger i tre moderne land; Bulgaria, Hellas og Tyrkia. Vi kan dele regionen inn i Nord-Trakia (den bulgarske del), Vest-Trakia

³ De andre regionene i Bulgaria er Shope, Rodope, Pirin, Dobrudzha, Severna Bulgaria (Oversettes til Nord-Bulgaria) og Strandzha, men jeg kommer ikke til å ha et fokus på disse regionene, da det hadde blitt noe mye større og komplekst enn en masteroppgave på 20000-25000 ord.

(den greske del) og Øst-Trakia (den tyrkiske del). I disse delområdene har den trakiske bryllupsmusikken blitt påvirket av musikk fra det landet delen tilhører, så i Nord-Trakia betegnes bryllupsmusikk fortsatt som *bulgarsk musikk*, men bulgarere bruker også begrepet *trakiyska muzika* (тракийска музика), eller trakisk musikk for å spesifisere regional musikk.

I denne masteroppgaven har jeg et hovedfokus på perioden fra 1980 til 2020, og det er flere grunner til at jeg har valgt denne perioden. For det aller første er dette en veldig interessant periode å skulle undersøke, for musikken i Trakia på denne tiden hadde en veldig dramatisk endring i og med at musikere begynte å bruke elementer fra annen musikk. Bulgaria var også i endring på flere områder på 1980-tallet. Det politiske systemet var i en stor endring, og slutten på kommunismen var veldig nær⁴. Musikalske endringer kan ha hatt en sammenheng med politisk endring, for tidligere hadde staten lagt føringer for hvordan musikk kunne brukes, men ved kommunismens fall ble det mer akseptert å trekke inn elementer fra vestlig musikk. Noen musikalske endringer var i instrumentering, harmoni og melodi. En annen grunn for at jeg har valgt perioden 1980 til 2020 er at jeg bruker flere av elementene som ble utviklet i denne perioden inn i egen utøverpraksis. En tredje grunn til tidsavgrensningen er at det finnes mye muntlig overført kunnskap om temaet, siden denne musikken har vært en levende praksis over en periode på 40 år, og jeg ønsker å få skrevet ned noe av denne kunnskapen.

1.2.4 Kategorier av bulgarsk musikk

De tre underkategoriene av bulgarsk musikk har hver sine historier. **Kormusikk**, slik vi kjenner den i dag, er en tradisjon som begynte rundt 1920, hvor komponister, arrangører og kor fikk godkjennelse og støtte fra staten til å utforske reharmonisering av bulgarsk vokalmusikk. Denne musikalske praksisen har blitt gjort kjent gjennom kor som *Le Mystère des voix Bulgare* og *Angelite* for å nevne noen. Kormusikk blir ikke brukt i brylluper, men er kun brukt som konsertmusikk. **Bygdemusikk** kan sees på som den eldre folkemusikken i Bulgaria, dette er både instrumental- og vokalmusikk, og kan best forklares som en mer modal dronemusikk uten noe utpreget harmonikk. Denne musikken var vanlig bryllupsmusikk, men ble også brukt i andre sosiale sammenkomster, slik som høytidsfeiringer før 1980. I dag spilles bygdemusikken stort sett ved høytidsanledninger, ved festivaler og på konserter, men er lite brukt i dens tidligere kontekster. I bygdemusikken

⁴ Bulgaria ble ledet av kommunistpartiet fra 1946 til 1989. Landet var også knyttet til Sovjetunionen gjennom Warszawa-kontrakten (1944-1990) og som en sovjetisk satellittstat (1955-1990).

brukes stort sett eldre instrumenttyper, slik som kaval, gaida (sekkepipe), tambura, tapan og gadulka (strykeinstrument). Den tredje kategoriseringen av bulgarsk musikk er **bryllupsmusikk**, som tok over fra bygdemusikken i å være den musikken som ble brukt i sosiale sammenkomster, slik som i brylluper. Merk at denne musikken, på tross av navnet, ikke blir brukt utelukkende i brylluper, men også i bursdager, dåp, sunet (muslimsk dåp) og andre sosiale sammenkomster⁵. Bygdemusikken og bryllupsmusikken ble gradvis delt i to kategorier rundt midten av 1950-tallet. Videre har vi en fjerde kategori, **popfolk**. Denne stilen betegner musikk som er en fusjon mellom bulgarsk musikk og vestlig pop. Vokal, tekst og det visuelle i musikkvideoer er ofte i fokus, og musikken er noe mindre teknisk komplisert enn bryllupsmusikk og kormusikk, i form av harmoni, rytmikk, virtuositet, klang og melodi.

Den bulgarske bryllupsmusikken har vært, og er stadig, i en endring. Denne kontinuerlige endringsprosessen fikk en veldig høy fart på starten av 1980-tallet, hvor noen bryllupsorkestre begynte å trekke inn elementer fra musikk brukt i Vesten, slik som fra jazz, rock og pop, og det er nettopp denne perioden jeg fokuserer på. Mye av det som tok til på 1980-tallet ser ut til å ha vedvart, for musikere i 2020 bruker fortsatt mye av det som var nytt den gang.

1.2.5 Definere begrepet folkemusikk

Når går grensen for at noe kan kalles folkemusikk, og når kan noe kalles autentisk? På bulgarsk brukes begrepet *avtenticna narodna muzika* (автентична народна музика) eller autentisk folkemusikk om både kormusikken (*obrabotki*), bygdemusikken og bryllupsmusikken, uavhengig av om det er nykomponert eller folkemusikk uten kjent komponist. I følge store norske leksikon betegner begrepet *autentisk* i dagligtale noe som er ekte, opprinnelig, originalt eller som har egenart (*Olseth, Torbjørn: autentisk i Store norske leksikon på snl.no*).

På bulgarsk brukes en del faglige uttrykk som ikke lar seg oversette direkte til norsk. Ofte gir ikke ordene samme mening hvis de brukes direkteoversatt fra norsk til bulgarsk eller motsatt. Et eksempel kan være det norske ordet *folkemusikk*. Store norske leksikon om folkemusikk: “folkemusikk er tradisjonell musikk med sterk lokal identitet og særpreg, som har blitt muntlig formidlet fra generasjon til generasjon”. (Ledang og Holten (2020)

⁵ Musikalsk sett er det litt vanskelig å skulle si nøyaktig hvordan og når bryllupsmusikken slikte lag fra bygdemusikken, for de som spilte i bygdemusikk-orkestre før 1980 spilte ofte også i brylluper. Men en måte å forklare det på er at i bryllupsmusikk kan en bruke mer moderne og importerte instrumenter, slik som trekkspill, klarinett, saksofon, gitar etc. mens i bygdemusikken brukes eldre instrumenter som kaval, gaida og tambura.

folkemusikk fra store norske leksikon) På bulgarsk brukes begrepet народна музика (*narodna muzika*), som direkte oversatt betyr “folkemusikk” eller “folkets musikk”. Kalin Kirilov skriver dette om begrepet folkemusikk: “I Bulgaria har begrepet “folkemusikk” (*narodna muzika*) ofte vært politisert og omstridt. Musikkvitere bruker det til å mene “autentisk” eller tradisjonell bygdemusikk. (...) Bulgarene bruker stadig oftere begrepet folkemusikk om bryllupsmusikk, obrabotki [korttradisjonen, egen kommentar] og bygdemusikk.” (Kirilov, K. (2014) *Bulgarian Harmony* s.9, egen oversettelse). Videre i denne masteroppgaven kommer vi til å treffe på ordet *folkemusikk*, og begrepet kan ha ulike definisjoner. Stort sett forholder jeg meg til Kirilov sin sistnevnte definisjon. Når *narodna muzika* brukes spesifikt om eldre tradisjonsmusikk, så spesifiseres dette.

1.2.6 Transkripsjon fra kyrillisk og skrivemåter med latinsk alfabet

Språket bulgarsk bruker utelukkende kyrillisk som skriftspråk, og det er et behov for å transkribere dette til det latinske alfabet. Det finnes flere transkripsjonsstandarder fra kyrillisk til latin, hvor de mest brukte baserer seg på tysk og engelsk uttale av det latinske alfabet. I Norge har vi brukt flere forskjellige transkripsjonsstandarder, og jeg velger å holde meg til den engelske standarden, fordi det er denne som er mest vanlig i verden i dag. I denne oppgaven kommer jeg også til å skrive kyrilliske begreper i parentes.

Her er en oversikt over bulgarsk-kyrillisk sammenlignet med det tilsvarende tegnet/tegnene på latin, etter engelsk standard:

Tabell 1– Transkripsjon fra kyrillisk til latin

Kyrillisk	Latin	Uttale
А а	A	A
Б б	B	B
В в	V	V
Г г	G	G
Д д	D	D
Е е	E	E
Ж ж	Zh	Zh som i fransk Je.
З з	Z	Z som i zebra, ikke sebra.
И и	I	I
Й й	Y	Norsk j som i Jens.

К к	K	K
Л л	L	L
М м	M	M
Н н	N	N
О о	O	O som i over. Uttales som “å”.
П п	P	P
Р р	R	R
С с	S	S
Т т	T	T
У у	U	O som i ost.
Ф ф	F	F
Х х	H	Hard h.
Ц ц	C	Ts
Ч ч	Ch	Tsj
Ш ш	Sh	Sj
Щ щ	Sht	Sjt
Ъ ъ	A (Ü)	Ü eller en slags nasal ø.
Ь ь	Y	J, palataliserer konsonanter.
Ю ю	Yu	Ju
Я я	Ya	Ja

1.3 Teoretiske perspektiver

I tillegg til at jeg undersøker bulgarsk musikk i denne oppgaven, så ser jeg det som relevant å skulle ha med noen teoretiske perspektiver som ikke nødvendigvis direkte går inn i bulgarsk musikk spesifikt. Dette delkapittelet går inn i teorier rundt musikk, hvilke tekster jeg har brukt, og hva jeg velger å bruke som et teoretisk grunnlag for arbeidet med denne masteroppgaven.

Nå skal jeg utdype litt om hvilke tekster jeg bruker som direkte omhandler bulgarsk musikk. Fra tekster om bulgarsk musikk kan man finne materiale som omhandler

folkemusikk og kormusikk slik som Todorov (1978) *Suvremennost i narodna pesen*, som i hovedsak omhandler sangtradisjonen og folkemusikken.

Amerikanske Carol Silverman har studert den bulgarske og makedonske musikken og kulturen siden 1970-tallet, og hennes bok "*Romani Routes*" fra 2012 kan være relevant for deler av masterarbeidet mitt. Hovedfokuset i Silverman sin bok er romaenes vandring, hvor det også legges noe vekt på musikk.

Av litteratur som er direkte knyttet opp mot trakisk bryllupsmusikk, har vi Kirilov (2014) *Bulgarian Harmony in Village, Wedding, and Choral Music of the Last Century*, hvor det skrives om harmoniene i bryllupsmusikken og noe om rytmikk. Denne boken tar for seg bulgarsk musikk, region for region.

Jeg bruker også en masteravhandling på norsk, *Bulgarsk folkemusikk: musikktradisjon og feltarbeid* skrevet av Ståle Tvette Vollan (1999). Ved å bruke Vollan sin masteroppgave kan jeg se hvordan andre nordmenn har valgt å transkribere bulgarske uttrykk til norsk.

Jeg har også funnet en bulgarsk tekst, Koychev (2016) *Взаимодействие между джаз и фолклор* eller *Vzaimodeystvie medzhy dzhaz i folklor* (Samspillet mellom jazz og folklore, egen oversettelse). Koychev sin masteroppgave er relevant til min masteroppgave fordi den undersøker skalaer og har mye informasjon om skalaer og modus i bulgarsk musikk.

Etter det jeg kan se, finnes det ikke like mye tekst som spesifikt omhandler bryllupsmusikken fra Trakia fra 1980 til 2020 som det finnes om eldre bulgarsk folkemusikk. Jeg har funnet mange tekster som indirekte er knyttet opp mot det jeg skriver om, noen mer relevante enn andre, og det står særlig mye om den politiske situasjonen i Bulgaria på 1980- og 1990-tallet sett i sammenheng med musikken.

For å finne tekster relatert til oppgavens problemstilling har jeg har forhørt meg med dem jeg intervjuet for denne oppgaven og andre som har kunnskap om musikken, slik som musikere, musikkjennere og etnomusikologer. Jeg har også sett i fysiske biblioteker (NMH-biblioteket og Deichmanske). Jeg har søkt opp artikler, bøker og avhandlinger på nett. Jeg har også søkt i databaser som NMH har tilgang til. Musikk er stadig i endring, og endringens hastighet på den trakiske bryllupsmusikken var veldig høy på 1980-tallet.

1.3.1 En undersøkelsespraksis på, i eller for musikk?

Det er viktig å presisere hvor jeg står i forhold til musikken. Er jeg en som ser på musikken utenfra eller innenfra? Eller utvikler jeg musikken gjennom å endre den? Jeg er selv en utøver av bulgarsk musikk, og derfor kan jeg også bruke meg selv når jeg skriver om musikken. Samtidig er bulgarsk bryllupsmusikk en lang tradisjon som jeg har en stor respekt for. En tekst jeg mener gir et godt grunnlag for å forstå hvor jeg står i forhold til musikken er Borgdorff (2006) *The debate on research in the arts*. Henk Borgdorff (f. 1954) er en nederlandsk filosof og musikkteoretiker. I *the debate on research in the arts* diskuterer han tre måter å undersøke kunst på, og dette mener jeg er like relevant for musikk som for andre typer kunst. Av hans tre måter å undersøke kunst på, har jeg nevnt to av dem; *på* kunst og *for* kunst. Den tredje måten som Borgdorff diskuterer er å undersøke *i* kunst. Dette kan for eksempel være å utvikle nye spillemåter, klanger eller instrumenter, men det er ikke noe jeg kommer til å gjøre i denne avhandlingen.

Av de tre forskjellige definisjonene, å undersøke på, for eller i kunst, så er det å undersøke *på* kunst den retningen som er mest lik en mer tradisjonell vitenskapelig forskningspraksis, hvor en prøver å unngå å endre noe på resultatet, og heller prøver å se hvordan noe er uten å røre ved det. I musikk, men også kunst generelt, kan dette være vanskelig hvis det er musikere som forsker på noe. Ved å forske på musikken, så ønsker en å ikke "røre ved" musikken, altså å ikke endre noe. Dette er en veldig relevant forskningsmåte hvis en ønsker å beholde en tradisjon som den er. Men musikk forandres jo hele tiden. Også tradisjonsmusikk, så et sidespørsmål her kunne vært *hvem* som skal eller kan endre en tradisjon, men dette kommer jeg ikke til å gå inn på i denne oppgaven.

Her skal jeg så komme med en presisering av hvor jeg står i forhold til musikken, og jeg bruker Borgdorff sine prinsipper for å forklare dette. I denne masteroppgaven finnes noen deler i teksten hvor jeg prøver å ha en armlengdes avstand fra stoffet, ved at jeg observerer musikken utenfra ("Undersøke *på*"-begrepet av Borgdorff). Dette mener jeg er veldig viktig med tanke på intervjuene, hvor jeg bør tolke disse på en objektiv måte, samtidig som jeg er en del av tradisjonen ved å være utøver av bulgarsk musikk. Jeg skriver mer om intervjuene i 1.4.1 *Kvalitative forskningsintervjuer* og 1.5 *Intervjupersonene*, og baker disse inn i undersøkelsene i kapittel 2 og 3, og i diskusjonen i kapittel 4. Overordnet kan denne oppgaven brukes av personer som ønsker mer innsikt i bryllupsmusikken fra Trakia, eller av musikere som selv ønsker å lære denne stilen. På den måten er oppgaven også en

undersøkelse *for* musikk. Med dette menes at jeg gjør denne oppgaven for at musikere som meg og andre interesserte skal kunne bruke oppgaven for å videreutvikle sine kunnskaper og ferdigheter knyttet til utøving av bulgarsk musikk, som også er presisert under *1.2.2 Mål med oppgaven, mål 3*.

1.3.2 En kunnskap som ikke så lett kan forklares

Å lære seg å spille en type musikk er noe en kan lære seg gjennom å utøve musikken, eller med andre ord “å se og kopiere”. En trenger ofte ikke å kunne *snakke* så mye om musikken for å bli god på å *utøve* den. Samtidig utelukker ikke dette at verbalisering av musikkunnskaper kan være med på å utvikle den utøvende kunnskapen. Verbalisering av utøvende kunnskaper kan være et ekstra hjelpemiddel for å utvikle de utøvende kunnskapene enda mer. Jeg mener at det er viktig å være klar over at noen musikere er veldig gode utøvere, og at disse musikerne ikke nødvendigvis verbalt kan forklare hva de gjør når de utøver musikk. Jeg har gjennomført intervjuer for denne masteroppgaven, og for intervjupersonene og meg selv var det viktig å være klar over at verbalisering av utøvende musikk ikke nødvendigvis var en selvfølgelighet. Jeg kommer tilbake med mer om intervjuene i *1.4.1 Kvalitative forskningsintervjuer*.

Dette fenomenet med at vi kan lære ferdigheter, men ikke nødvendigvis kunne forklare dem er beskrevet av Michel Polanyi (1983), som skrev om dette i sin bok *The tacit dimension*. Polanyi kan være relevant for musikk selv om han ikke direkte skrev om musikkutøving i sin tekst. Jeg tenker Polanyi er relevant ved at musikere ofte lærer nye ferdigheter under øving, enten egenøving eller i samspill med andre. Fra egen erfaring er det mye informasjon i øving som aldri blir kommunisert verbalt. Jeg tror ikke at verbal kommunikasjon rundt musikkutøving blir bevisst tilbakeholdt, men det er ikke veldig relevant i sammenhengen (øvingssituasjonen) å skulle kommunisere det man gjør verbalt, og derfor utvikler vi ikke som utøvende musikere nødvendigvis et ordforråd for utøvningspraksisen. I klassisk musikk har en et veldig godt ordforråd for musikken, hvor mange små detaljer har hvert sitt italienske uttrykk, men selv her er det vanskelig å skulle presisere hva hvert uttrykk betyr. (Hvor stille er piano? Hvor stakkato er staccato? Etc.). I rytmisk musikk har ikke uttrykkene blitt like standardisert, og dette ser man igjen i musikk som har blitt overført ved lytting, prøving og feiling, slik som tradisjonsmusikk. Polanyi brukte et eksempel som jeg tenker er veldig relevant for problemstillingen rundt ikke-kommunisert kunnskap: En kan lære seg å kjøre bil, selv om en ikke har inngående kunnskap

i hvordan bilen fungerer. Og en kan også være en fantastisk mekaniker, selv om en ikke nødvendigvis kan kjøre bil. Dette kan stemme veldig godt med musikk, og kanskje spesielt for musikk som tradisjonelt blir lært uten noter, men hvor en heller bruker gehør, og hvor det ikke nødvendigvis finnes nedskrevne regler for hvordan en bør gjøre det. Men til og med i vestlig kunstmusikk med alle standardiserte uttrykk, så er det vanskelig, hvis ikke umulig, å skulle uttrykke noe verbalt, for så å få gjengitt dette uttrykket utøvd som musikk.

Jeg tror at også *musikklyttere* innehar en form for taus kunnskap knyttet til musikk. I denne sammenhengen inkluderer jeg både publikum og musikere i samspill, fordi ved samspill må en også lytte til hva andre musikere gjør. Noen ting kan være vanskelige å definere når vi snakker om estetikk som en taus kunnskap. Når lages god eller dårlig musikk? Det kommer kanskje veldig an på øret som hører, men jeg tror også dette avhenger av en lytters tause kunnskap og tidligere erfaringer med musikk. For å kunne forklare dette på best mulig måte, tror jeg en er avhengig av å besitte to ulike typer kunnskaper om musikken. Jeg sier ikke så mye om de tilknyttede intervjuene til denne masteroppgaven enda, men jeg kan si at intervjupersonene jeg brukte har både mye erfaring fra brylluper og konserter med bryllupsmusikk, og i tillegg er de utdannede musikere som kan *forklare* musikken de spiller. Med denne doble kunnskapen om samme tema, tror jeg de har en stor mulighet til å også kunne forklare meg som intervjuperson hva de tenker er *bra* og *mindre bra* å gjøre i bryllupsmusikken fra Trakia. Hva regner de som god og dårlig musikk?

1.3.3 Når er bryllupsmusikken “sann”?

Utover 1980-tallet ble det mer og mer vanlig å spille bryllupsmusikk i konsertsammenheng i tillegg til i de faktiske bryllupene. Når musikkens kontekst endres, er det to perspektiver vi bør se nærmere på, eller i hvert fall være klar over at de finnes og hva de sier.

Begrepet *performativitet* ble introdusert på 1950-tallet, og jeg tenker at det kan være relevant å se på opprinnelsen av dette begrepet for å skulle forstå dets bruk i denne oppgaven. John Langshaw Austin (1911-1960) var en britisk lingvistisk filosof, kjent for teorien om *speech acts*. Austin holdt foredrag på Oxford mellom 1951 og 1954, og disse endte opp som en samling nedskrevne foredrag kalt *How to do things with words*. Her kom performativbegrepet inn i lingvistikken, og selv om jeg ikke kommer til å gå i detalj her på hva Austin sa i forelesningene sine så kan jeg gi en forklaring på hans bruk av performativ. Austin deler ord og setninger inn i to hovedgrupper; konstativer og performativer. Konstativer er setninger som kan prøves ved eksperimenter, slik som hvis en forklarer en observasjon, så kan denne

observasjonen etterprøves. Performativer er ikke slik. Et performativ er i følge Austin *en handling en gjør gjennom ord*, og dette må oppfylle visse krav for at det skal kunne kalles et performativ. Et eksempel som brukes er ordet “ja” en gir hverandre ved en ekteskapsinngåelse. For at dette svaret skal være sant, så må det oppfylle noen krav til personene som uttrykker seg, konteksten og ritualer, og hvis ett av disse kravene ikke oppfylles, så kan ikke ordene gjort gjennom handling defineres som et performativ, i følge Austin.

1.3.4 Gadamers spill, bilde, originaler og kopier

Musikkritikere, publikummere, ja, til og med musikere snakker om at noe musikk er “originalt”, og at en musiker kan ha et sterkt preg av originalitet. Men hva er dette? Når kan en si at noe er originalt, mens noe annet er en kopi? I musikk er dette veldig komplekst, og en kan tenke seg at musikk veldig sjeldent er original, hvis vi ser på en original som et utgangspunkt eller når noe skjer for første gang. Dette fordi musikk er noe som stadig er i forandring, og fordi den stadig treffer på nye inspirasjonskilder. Slik som norsk folkemusikk når den importerte polsen, eller bulgarsk bryllupsmusikk når den implementerte synthesizere. Eller metall-sjangrene når disse begynte å ta inn folkemusikk.

En som diskuterte originalitet, og da også kopier var Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Gadamer var en tysk filosof, og har hatt en stor innflytelse på bl.a. hermeneutikk. Hans hovedverk var boken *Wahrheit und Methode (Sannhet og metode, norsk offisiell oversettelse)* (1960). I Gadamers tekst *Sannhet og metode* kapittel 2.2.A: *Aesthetic and hermeneutic consequences: The ontological valence of the picture* (Engelsk off. oversettelse fra tysk) s. 130-138 diskuteres et bildes originalitet og hva som faktisk er bildet eller kunsten. For å trekke dette inn i musikken, kan vi si at musikken er bildet mens bryllupets ritualer er rammen rundt. Rammen er ikke en del av bildet, for bildet kan fint være det samme bildet uten en ramme. I musikk, uavhengig av stilart, har det oftest vært en vanlig praksis å lære seg å spille slik flere andre musikere spiller. Dette kan kalles tradisjonsvidereføring. For hver nye musiker som lærer en stil eller tradisjon, så skapes en ny kopi, og for hver gang en musiker spiller et visst stykke, så blir dette en ny kopi. Alt dette blir på samme tid nye originaler.

Hvis vi bruker frijazz som eksempel, så er en idé i frijazz ofte at en skal spille fritt. Dette i seg selv blir en regel for utførelsen, og en må tenke over hva begrepet betyr. Ofte ender dette opp med at musikere kopierer hverandre, og at det dannes tradisjoner. Dette kan for eksempel være bestemte måter å frasere musikken på, “licks”, harmoniske progresjoner,

og til og med klesvalg og ansiktsuttrykk på scenen. I den bulgarske musikken er det veldig tydelig at visse måter å spille på har blitt varemerke til enkelte musikere, og en kaller derfor disse musikerne for originalene, men også disse må ha blitt inspirert av noe. For tradisjonsmusikk er vel ikke noe som bare oppstår ved at én musiker gjør noe?

Gadamer sier noe om bildenes representasjoner:

*Vi tar utgangspunkt i at væremåten av kunstverket er presentasjon (Darstellung). Presentasjon kan ikke bety kopiering her. (...) Den estetiske oppfatningen av bildet er ikke et speilbilde. Den viser bare den ontologiske udeleligheten av bildet av "det som er representert". Hovedintensjonen, når det gjelder et bilde, er ikke å separere mellom det som er representert og presentasjonen. Den spesielle meningen med separasjon, som vi kaller "estetisk" differensiering, er bare en sekundær struktur basert på dette. Den separerer representasjonen som den er fra det som er representert. (...) Eksistensen til bildet og eksistensen til det som er avbildet muliggjøres når det bekrefter sin egen eksistens. (Hentet fra Gadamer (1960): *Sannhet og metode* side 133-135, egen oversettelse fra engelsk versjon)*

Gadamers tekst er skrevet med plastisk kunst som utgangspunkt, men med tanke på *representasjon av kunst* mener jeg den er like relevant for annen kunst, slik som trakisk bryllupsmusikk, fordi dette også er noe som representeres. Det representeres ikke på et lerret, men på en eller annen form for en scene. Det er også interessant å se hvordan vi gjennom dette utdraget fra Gadamer kan se på hvorvidt musikken er "original", og hva som eventuelt gjør den original.

Vi tar først for oss konteksten, og et utgangspunkt i at trakisk bryllupsmusikk før 1980 utelukkende ble brukt i brylluper og lignende sosiale sammenkomster, mens trakisk bryllupsmusikk etter 1980 ble brukt *både* i brylluper (og lignende sosiale sammenkomster) og på konserter. Med en forandring over tid som dette, stemmer det med at den estetiske oppfatningen av bildet, her musikken, ikke er et speilbilde av seg selv. På bakgrunn av det har jeg en hypotese om at trakisk bryllupsmusikk kan ha blitt endret delvis *på grunn* av at den ble tatt ut av en kontekst og satt inn i en annen. Med andre ord ved at den i tillegg til å være bruksmusikk må kunne sees på som kunstmusikk på samme tid.

Det som er *representert* i trakisk bryllupsmusikk er en kultur, altså en trakisk kultur i denne sammenheng. Det som *presenteres* er musikk, og denne forandres over tid. Det vi

ønsker å se på i denne masteroppgaven er det som er presentert i trakisk bryllupsmusikk etter 1980, og ikke så mye av hva det representerer. En estetisk differensiering, som Gadamer kaller det, separerer representasjonen fra det representerte, og med dette blir det som er representert, altså trakisk kultur i denne masteroppgaven, skilt fra det som blir representert, altså trakisk bryllupsmusikk, og det muliggjør nettopp det at den også er like “gyldig” (altså at den kan kalles trakisk bryllupsmusikk). om en spiller musikken i forskjellige kontekster, slik som i et bryllup i Plovdiv eller på en festival i Oslo.

Jeg tror at tradisjonsmusikk kan være en representasjon av noe som er felles for flere personer: en kultur. Basert på denne derivasjonen, er kultur det originale i musikken, men kultur er også noe som ikke er konstant. Kultur endres over tid, akkurat som musikk, og dermed står vi igjen med at ingenting er “originalt”.

1.3.5 Oppsummering av teoretiske perspektiver

Jeg deler tekstene jeg har brukt i denne masteroppgaven i to deler:

- Tekster som er direkte knyttet til temaet jeg skriver om.
- Tekster som omhandler teorier hvor musikk omfattes.

Selv om jeg mente det ikke finnes veldig mange tekster som går inn i bulgarsk musikk, så fant jeg en god del som enten er direkte knyttet til temaet jeg skriver om, og som jeg kommer til å bruke i denne masteroppgaven, eller tekster som omhandler bulgarsk musikk, men som ikke er relevante nok til å brukes her. Flere av de sistnevnte er fortsatt veldig interessante tekster som jeg kommer til å få bruk for ved senere anledninger.

Av tekster som omhandler teorier hvor musikk omfattes så har jeg valgt å bruke Borgdorff, Polanyi, Austin og Gadamer som basis for teoretiske perspektiver i denne masteroppgaven. Jeg tror at dette valget har vært med på å forme masteroppgaven min, og hvis jeg hadde brukt andre teorier som basis, så kunne oppgaven vært gjort på en helt annen måte. Jeg har valgt å bruke disse fire hovedteoriene, og jeg har også valgt å *ikke* bruke enkelte andre teorier. Hvis jeg for eksempel hadde valgt å legge vekt på Butler (1988) *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, så hadde noe av fokuset i oppgaven trolig vært annerledes, og det hadde vært mer interessant å se nærmere på kjønnsroller i trakisk bryllupsmusikk.

1.4 Metoder

Selv om jeg går dypt inn i ett spesifikt tema i denne masteroppgaven, så ønsker jeg å få et bredt overblikk over det samme tema, og derfor ønsker jeg å bruke flere innfallsvinkler til oppgaven, eller veier til målet om du vil. Videre følger jeg flere av disse veiene ved å bruke forskjellige metoder i oppgaven. Problemstillingen i dette masterarbeidet er å skulle finne ut av hva som kjennetegner bulgarsk bryllupsmusikk fra Trakia-regionen mellom 1980 og 2020, og å se på hvilke sammenhenger musikken har blitt brukt og brukes i, og for dette er det flere relevante metoder jeg har brukt i denne masteroppgaven.

- Kvalitative intervjuer med musikerne Nedyalko Nedyalkov og Petar Ralchev.
- Analyser av lydopptak/utgivelser av trakisk musikk. Egne transkripsjoner hvor jeg bruker harmonisk trinnanalyse, rytmiske analyser o.l.
- Egne erfaringer med trakisk musikk som utøver og lytter.
- Skriftlige kilder, slik som tekster, bøker og notemateriell.

Med tanke på disposisjonen så har jeg valgt at metodene overlapper hverandre gjennom teksten. Hoveddelen i denne masteroppgaven omhandler elementer av musikken, og jeg kommer til å benytte de forskjellige metodene om hverandre der hvor de er aktuelle i stedet for å ha ett kapittel per metode. Eksempelvis finner vi at i kapittel 3.1.4 *Pravo horo*, kombinerer jeg metodene kvalitative intervjuer, analyse av musikk, egne erfaringer og skriftlige kilder.

1.4.1 Kvalitative forskningsintervjuer

Jeg tror at en god måte å lære mer om en type musikk på er å snakke med de som har mye erfaring med den. Derfor valgte jeg å bruke kvalitative forskningsintervjuer i denne masteroppgaven. Jeg ønsket å ha to til tre intervjuer, og det endte med to. Jeg ønsket ikke å ha flere, ettersom denne oppgaven har en begrenset kapasitet. Jeg tenker også at ordene til hver enkelt intervjuperson er verdt noe mer når en ikke har for mange intervjupersoner. Likevel betyr ikke dette at én intervjuperson gir det beste resultat, fordi en må ha mulighet til å sjekke informasjon til andre kilder, og det kunne fremkomme informasjon om musikken som ikke er dokumentert på andre måter enn i intervjuene (som for eksempel muntlige tradisjoner i musikken). Jeg valgte å ha flere enn én intervjuperson fordi jeg ønsket å ha ett (eller flere) intervjuer å sammenligne med. Dette kan være for å forsikre meg om at de sier

omtrentlig det samme hvis når vi går innom de samme temaene, men også fordi at hver enkelt intervjuperson kunne lede samtalen i litt forskjellige retninger. Et viktig valg som måtte tas var hvem som skulle intervjues.

Når jeg skulle velge intervjupersoner, så hadde jeg noen kriterier; De måtte komme fra Trakia-regionen og ha vært utøvende bryllupsmusikere over flere år. Først ønsket jeg at personene skulle være skolerte musikere, men dette falt bort som krav fordi en har mange “uskolerte” musikere i Bulgaria, hvis en definerer skolert som at de har gått på skole for å lære seg musikk. Disse såkalte uskolerte musikerne kan likevel være fantastisk gode musikere med mye erfaring fra bryllupsmusikk, og dette tenkte jeg veide mye mer enn typisk skoling.

Uansett om en er skolert eller uskolert så kan det være vanskelig å skulle kommunisere verbalt elementer ved musikk. Derfor ønsket jeg at intervjupersonene tok med instrument på intervjuet slik at musikken kunne vises der hvor det kunne være vanskelig å forklare verbalt hva en ønsker å si.

I forkant av intervjuene skrev jeg en intervjuguide. Jeg valgte at intervjuene skulle være semistrukturerte intervjuer, og ikke strukturerte intervjuer, altså at intervjuene ikke skulle følge intervjuguiden helt slavisk, men heller bruke den som en rettesnor for hva vi skulle innom i løpet av samtalen. For dette var mer en “kontrollert samtale” heller enn en utspørring.

1.4.2 Analyse av musikk

Som musiker har jeg gode ører for musikk og mye erfaring med å lytte aktivt (og analytisk) til musikk for enten å lære musikk på gehør eller for å transkribere det, eller begge deler. I denne masteroppgaven kommer jeg til å bruke egne analyser av trakisk musikk som en av metodene. Jeg har brukt forskjellige lydopptak av bryllupsmusikk fra Trakia, som jeg transkriberer og analyserer på forskjellige måter.

Jeg bruker flere metoder for å analysere musikk i denne oppgaven. Den ene metoden er tradisjonell vestlig musikkharmonisk trinnanalyse og analyse av funksjonsharmoni. Disse metodene brukes mye i kapitlene *3.3 Melodi og skalaer*, og *3.4 Harmoni*. Den andre metoden er å ta i bruk digitale verktøy (DAW), hvor jeg så analyserer tidsintervaller og setter så observasjoner inn i en tabell. Denne metoden gjelder spesielt for kapittel *3.2 Ornamentikk*. Den tredje og mest generelle metoden jeg bruker for analyse av musikk i denne

masteroppgaven er transkripsjon fra lyd til grafikk (notasjon). Jeg transkriberer elementene av musikken som er relevante for de respektive kapitlene jeg bruker eksemplene i, eksempelvis så transkriberer jeg ikke harmoni eller melodi for kapittel 3.1 *Rytmiikk*, og i kapitlet om rytmiikk, er ikke klang relevant.

1.4.3 Egne erfaringer

Selv om jeg ikke kommer fra hverken Trakia eller Bulgaria, så er jeg en utøver av trakisk bryllupsmusikk, og implementerer flere elementer fra trakisk musikk inn i egen utøverpraksis. Jeg har også vært så heldig å få tatt mange timer med flere andre utøvere av trakisk musikk. Derfor anser jeg meg selv som en bærer av denne tradisjonen, og velger derfor å bruke eksempler fra egne erfaringer med trakisk musikk der dette skulle være relevant.

I tillegg til at jeg har en inngående kjennskap til trakisk musikk, har jeg også en del innsikt i musikk fra omkringliggende regioner, slik som annen bulgarsk musikk, serbisk, makedonsk, rumensk og tyrkisk musikk, og vestlig rytmisk musikk, samt norsk folkemusikk. Dette kan være nyttig for å se trakisk musikk i sammenheng med annen musikk.

Jeg er en person som kommer utenfra Bulgaria, og jeg ønsker å lære mer om en del av bulgarernes kultur, nemlig musikken. Dette har ikke vært sett på som negativt i Bulgaria, tvert imot, jeg har fått et inntrykk av at bulgarere setter stor pris på at deres musikk blir verdsatt også utenfor egne landegrenser. Sett fra mitt standpunkt er ikke mitt utøvende arbeid, og heller ikke denne masteroppgaven, med på å undertrykke noen kultur. Jeg prøver heller å bruke mitt arbeid til å kaste lys over det som er fremragende i den trakiske musikken, og prøve å se hvordan denne musikken kan brukes enten som den er, eller i kombinasjon med andre typer musikk. Å låne musikk fra andre kulturer ser jeg på som greit og utelukkende positivt, men med én viktig forutsetning: At en gjør det fordi en mener det, og ikke gjør det som en vits på bekostning av musikken eller kulturen en har lånt fra.

Denne masteroppgaven er skrevet ut i fra måten jeg oppfatter verden på, så det er viktig å presisere at jeg står med én fot utenfor og én innenfor trakisk musikk. Innenfor fordi jeg har lært meg å spille denne stilen, men en fot utenfor ettersom jeg ikke kommer fra Trakia og kommer fra flere andre musikalske tradisjoner, som også har påvirket meg som utøver.

1.5 Intervjupersonene

Begge intervjupersonene mine er skolerte musikere, og begge har lange karrierer som utøvende musikere av trakisk musikk. Erfaringskunnskapen de besitter tror jeg veide mye mer enn hvor lenge de har studert, og det endelige valget på intervjupersoner endte på kaval-spilleren Nedyalko Nedyalkov og trekkspilleren Petar Ralchev.

1.5.1 Nedyalko Nedyalkov (1970-)



Bilde 1 – Nedyalko Nedyalkov

Den første personen jeg intervjuet for masteroppgaven var Nedyalko Nedyalkov. Han kommer fra byen Haskovo, men bor nå i Sofia. Nedyalkov sitt hovedinstrument er kaval, og han er blant de faste ansatte musikerne i orkesteret for folkemusikk, drevet av den nasjonale kringkastingen, BNR, med Dimitar Hristov som dirigent. Nedyalkov studerte ved skolen for musikalsk folklore i Shiroka Luka fra 1984 til 1989 og ved musikkonservatoriet i Plovdiv fra 1989 til 1993.

Hans utøverkarriere har tatt han flere steder, og Nedyalko Nedyalkov har spilt i orkesteret *Folk Palitra* sammen med Petar Voynikov, Angel Dimitrov, Salif Ali og Vasil Denev. Han har også spilt fast i et orkester sammen med klarinettist Mladen Malakov i en lengre periode, og også vært med som gjestartist i Norge sammen med *Farmers Market* på 1990-tallet. I senere tid har Nedyalkov gjort mange egne prosjekter, deriblant har han en egen kvartett kalt *GloBalKan* hvor han spiller sammen med Vladimir Karparov, Stoyan Yankulov og Petar Milanov. Et annet prosjekt Nedyalkov var med på var *Bal-Kan* med tidligmusikeren Jordi Savall.

Grunnen til at jeg ønsket å snakke med Nedyalko Nedyalkov for denne masteroppgaven var fordi han i lang tid har vært, og er, en aktiv utøver av den bulgarske musikken, og fordi han kommer fra Trakia. I tillegg er han en allsidig utøver som ikke er redd for å implementere egen spillestil inn i annen musikk.

1.5.2 Petar Ralchev (1961-)



Bilde 2 – Petar Ralchev

Petar Ralchev kommer fra Pazardzhik, men er bosatt like ved Plovdiv. Akkurat som Nedyalko Nedyalkov studerte Ralchev ved musikkonservatoriet i Plovdiv, men rundt ti år tidligere.

Mange av de mest innflytelsesrike bryllupsorkestrene i Bulgaria på 1980-tallet kom fra Trakia, og Petar Ralchev spilte sammen med flere av disse, enten som fast musiker, eller som gjesteartist. Ett av de mest berømte orkestrene han var aktiv i var orkester Trakia, hvor han sammen med Ivo Papazov var med på å videreutvikle folkemusikken.

Som med Nedyalkov, falt det også veldig naturlig for meg å ville snakke med Petar Ralchev for denne masteroppgaven. Ralchev er fra Trakia, og som musiker har han hatt en vanvittig stor innflytelse på hvordan musikken utviklet seg utover fra 1980-tallet. Av musikerne som var aktive på 1980-tallet er det Petar Ralchev og Toncho Minkov jeg har hatt mest kontakt med, både i form av instrumenttimer og faglig samtale, men også i form av gode vennskap. Etter dette masterarbeidet har jeg også planlagt 20 konserter i Norge sammen med Ralchev.

1.6 Etikk

I forarbeidet til denne masteroppgaven har jeg også måttet ta stilling til ulike etiske spørsmål. Det kom også opp flere etiske problemstillinger underveis. Hvem kan jeg intervju, og hva kan jeg snakke med intervjupersonene om? Hva er *ikke* passende å snakke om?

Bulgarsk og norsk kultur har kanskje mye til felles, men det er også en del ulikheter. Det er viktig å huske på at Bulgaria er et veldig sammensatt land, med mange forskjellige personer med forskjellige kulturer som bor i samme land. En kan sammenligne det med nordmenn og samer i Norge, hvor samene er en minoritet i Norge. På samme måte bor det både slaviske bulgarere, tyrkisk-bulgarere og rom-bulgarere i Bulgaria. I 1992 var folketallet i Bulgaria 8 487 317, hvor 85,7 % svarte at de er bulgarere, 9,4 % svarte at de er tyrkere og 3,7 % svarte at de er rom. (Ilieva, Nadezhda (2012) *Number of Roma ethnic group in Bulgaria from the liberation to the beginning of the 21st century, based on regular censuses*, side 67) Ordet cigan (*циган*, "sigøyner") kan bli opplevd som veldig støtende i Bulgaria. Derfor er det også mange roma som heller identifiserer seg som bulgarere eller tyrkere. I denne masteroppgaven er det derfor viktig at jeg er klar over og tydelig på ordbruken, ettersom deler av trakisk bryllupsmusikk er en del av romakulturen, og en veldig relevant del for denne oppgaven.

1.6.1 Norsk senter for forskningsdata (NSD)

For å kunne gjennomføre intervjuene mine måtte intervjuene meldes til Norsk senter for forskningsdata (NSD). Vedlagt denne masteroppgaven finnes samtykkeerklæringen jeg brukte for intervjuene. Jeg brukte NSD sin mal for samtykkeerklæringen og lagde en egen oversettelse fra norsk til engelsk. Her presiseres bl.a. personvern og at intervjupersonene kan trekke seg fra prosjektet når som helst uten at det vil få noen konsekvenser for vår relasjon. Dette er noe jeg måtte informere om, og i forkant av intervjuene gikk vi gjennom samtykkeerklæringen og jeg åpnet opp for spørsmål rundt denne. Etter at jeg transkriberte og oversatte sitater for bruk i denne oppgaven, fikk begge intervjupersonene mulighet til å gå over sitatene og eventuelt endre noe⁶.

⁶ Grunnet pandemien med Covid-19 måtte jeg også søke om å forlenge oppbevaringen av persondata frem til oppgavens utsatte frist 15. juni 2020, hvilket jeg fikk innvilget samme dag som jeg søkte. (Se vedlegg *Vurdering fra NSD* helt til slutt i denne masteroppgaven)

1.6.2 Bruk av andres musikk til analyse

Noe som er viktig å ta hensyn til både etisk og juridisk sett er rettigheter til innspilt musikk. Jeg har en veldig stor tilgang på lydopptak av trakisk bryllupsmusikk, men det er ikke alt av dette jeg kan bruke i denne masteroppgaven. Et eksempel er kassett-arkivet til Stian Carstensen som jeg digitaliserte i 2015. Mange av disse kassettenes kunne vært veldig interessante å bruke i oppgaven. Men ettersom jeg ikke har funnet nok metainformasjon om opptakene, som hvem som spiller, hva som spilles, når det ble spilt etc., så er disse opptakene noe jeg ikke kan bruke fordi opptakene ikke er godt nok dokumentert. Dette gjelder særlig privatopptak S. Carstensen har tatt opp i Bulgaria på 1990- og 2000-tallet. Samtidig har jeg flere digitaliseringer av offentlig utgitte kassetter, hvor all metainformasjon foreligger. Disse kan brukes i denne masteroppgaven, men de kan ikke brukes helt fritt. Jeg kan ikke gjengi et helt album, hverken som lyd eller som transkripsjon, men jeg kan bruke korte utdrag fra lyden til transkripsjon.

For at jeg skulle kunne bruke lydopptak i denne masteroppgaven, har jeg satt opp en sjekklister som lydopptakene må oppfylle:

- Lydopptaket må være offentlig utgitt. Det kan ikke være et privatopptak eller en demo.
- Lydopptaket må være tilgjengelig for kjøp i fysisk format (CD, vinyl, kassett) eller lovlig streaming (Spotify, iTunes, Tidal, YouTube Music etc.)

Jeg har også en sjekklister for hvordan jeg kan bruke lydopptak i denne masteroppgaven:

- Lydopptakene skal ikke gjengis som lyd, men kan gjengis enten som transkripsjon, forklarende tekst eller ved ulike former for analyse.
- Lydopptakene, uavhengig av gjengivelsesmetode, skal ikke gjengis i sin helhet. Eksempelvis kommer jeg ikke til å skrive ut en transkripsjon av et helt album fra start til slutt, men transkribere kortere deler av enkeltspor, og kun de delene av musikken som er relevante for det respektive temaet jeg skriver om. Dette gjør jeg for å unngå plagiat.
- All musikk jeg bruker i denne masteroppgaven, likeså med tekstsitater, skal kildehenvises til artist/forfatter, år, tittel og tidskode/sidetall.

2 Bryllupene i Trakia

I kapittel 2 ønsker jeg å gi en kort presentasjon av bryllupene i Trakia som kontekst for bryllupsmusikk. I følge begge intervjupersonene jeg snakket med er det nødvendig å vite hvordan bryllupene fungerer for å forstå musikkens utvikling og betydning. I dette kapittelet kommer jeg også til å kort inkludere den andre typiske konteksten for bryllupsmusikken; Konsertscenen.

2.1 Starten av en ny stil

Det finnes et utall bryllupsorkestre i Bulgaria. Bare husk at folketallet i Bulgaria i sensus 1992 var 8 487 317, og tenk hvor mange brylluper det må ha vært i en 40-årsperiode. I de aller fleste av disse bryllupene hadde de et liveband som stod for musikk. Musikken som disse orkestrene har spilt opp igjennom tiden, også før 1980, har endret seg over tid. Før 1980-tallet hadde ikke musikken et like stort innslag av improvisasjon. Harmoniene var enklere og holdt seg stort sett til tre-fire akkorder (I, IV, V og av og til andre diatoniske akkorder som ii og vi). Formen var også mindre komplisert før 1980 enn etter, ved at en vanligvis spilte melodi, deretter kolyani (satte melodier eller fraser som går over et bestemt antall takter), deretter tilbake til toppen, eller eventuelt over i en ny låt, mens improvisasjon fikk en større plass i senere tid. Det interessante er at en før 1980 oftere spilte i mer uregelmessige taktarter enn hva som ble gjort fra 1980-tallet og utover. Danser som daychevo, plovdivsko, krivo plovdivsko, ble spilt oftere både i brylluper og ved danseforestillinger. I følge Petar Ralchev skjedde det også noe med ornamentikken utover på 1980-tallet:

Ralchev: -Før spilte folk bare ornamentene slik: (Spiller en frase i pravo horo). Og de spilte slik fordi det er slik fingrene har lyst å gå. Men vi kan forklare dette. (Spiller en frase veldig sakte med ornament, og repeterer den samme delen men med bruk av forskjellige ornament.) Og slik er det en forskjell. Musikkerne i de eldre orkestrene

var heller ikke synkronisert med hverandre, så alle, avhengig av instrument, gjorde noen små forskjeller i måten de spilte på.

Tøsse: -Fordi musikerne ikke spilte de samme ornamentene?

Ralchev: -Ja, men etter hvert ble vi mer og mer samlet, og nesten helt i synkron.

Basert på egen erfaring kan jeg også bekrefte Ralchevs påstand om at ornamentikken spilles mer likt instrumentene imellom nå enn før 1980-tallet. Jeg har hatt øvinger med både bulgarske og makedonske musikere hvor vi har endt opp med å spille helt eller delvis like ornament, ikke nødvendigvis fordi det ligger godt i fingrene, men fordi det er denne lyden vi har ønsket å ha. Når jeg har spilt med eldre folkemusikere fra Balkan, så har ikke dette hatt et like stort fokus.

2.2 Konteksten: Musikk i bryllupet

Et tradisjonelt bulgarsk bryllup har flere deler. Disse delene skjer vanligvis ikke på samme sted, og bryllupet flytter rundt i et par dager. Videre skal vi se kort på hoveddelene av tradisjonelle brylluper. Av intervjuene mine var det under intervjuet med Petar Ralchev at vi snakket noe om bryllupets prosedyrer.

2.2.1 Frieri

Som i de fleste andre kulturer starter et bryllup med to (eller flere) personer og et frieri. Tradisjonelt er det mannen som gjør dette, og han skal ifølge tradisjonen først spørre kvinnens far om det er greit at de gifter seg. Deretter kan han fri til kvinnen. Etter at han har fått ja fra begge, så kan planleggingen til bryllupet starte.

2.2.2 Musikernes viktighet i arrangementet

I intervjuet med Petar Ralchev snakket om bryllup, og det gikk opp for meg hvilken status bryllupsmusikerne hadde. Orkestrene som fantes var ofte de som til slutt bestemte når et bryllup kunne skje, alt etter når de selv var ledige for å spille.

Ralchev: -Det fantes veldig mange orkestre som spilte mye. Og spesielt her i Trakia, fordi folk hadde store og lange tradisjoner rundt brylluper. De ønsket å invitere alle

venner og bekjente. Hvis du for eksempel spiller i en landsby, så kommer nesten alle fra denne landsbyen til å være samlet i et bryllup. Og hva var det som var så spesielt? Det spesielle var at de valgte orkesteret selv.

Tøsse: -Hvem valgte orkesteret?

Ralchev: -De som arrangerte bryllupet (brudeparet med foreldre, egen kommentar). De valgte orkesteret, og de arrangerte bryllupet ut ifra når orkesteret var ledig, når de hadde en fridag. Noen ganger kunne de vente et halvår! Så vi var særdeles viktige musikere! [Latter] Nei, men det er sant, det var faktisk slik det var.

Om det var en forskjell i brylluper i byene og i landsbyer kom vi ikke inn på, men fra egen erfaring kan jeg si at bryllupene i landsbyene ofte kan være mer tradisjonelle, at de beholder flere av ritualene en finner igjen i eldre brylluper, i forhold til brylluper i storbyene. Musikerne som spilte i brylluper i landsbyene og i byene var uansett de samme. Jeg vet at Ralchev ikke er en person som liker å skryte mye, men jeg har stor tillit til det han sier om at bryllupsmusikerne var veldig viktige musikere som bestemte når ting kunne foregå. Jeg kan også kommentere sitatet om at “De [bryllupsarrangørene, egen kommentar] ønsket å invitere alle venner og bekjente” med at det *også* kunne komme folk som ikke nødvendigvis direkte invitert, men folk i området som hadde fått høre av andre at noen arrangerte bryllup i området. Dette gjelder kun for noen av bryllupets deler, særlig når bryllupet befinner seg på torgplassen (fra egen erfaring).

2.2.3 Bryllupets lengde

Varigheten på brylluper varierer rundt hele Balkan, med alt fra én til fire dager. Vanligvis er brylluper i dag mer lik vestlige brylluper i lengde, hvor alt skjer i løpet av én dag. Likevel er det flere som velger å ha mer tradisjonelle brylluper. Et tradisjonelt trakisk bryllup varer ifølge Ralchev i to dager, typisk lørdag og søndag. Innholdet i disse dagene er litt ulik, og videre går vi inn på dette.

2.2.4 Bryllupets første dag

Det første som skjer i et typisk bulgarsk bryllup er at brudens familie setter opp en stor fest. Dette skjer vanligvis på lørdag, og hele landsbyen er invitert. Denne festen begynner vanligvis rundt 7-8 om kvelden, og det er orkesteret som begynner det hele med en konsert, kalt *otkrivane*, hvor de får vist sin virtuositet. Mens dette pågår i en halvtime til en time sitter

alle gjestene og hører på. Det er praktisk talt en konsert. Repertoaret her bestemmes av musikerne, og består i hovedsak av pravo horo, rachenica, kopanica og alt annet de måtte komme på.

Når så gjestene har lyst å begynne feiringen, så går orkesteret over til å spille saktere sanger. Brudens familie går så rundt bordene og ønsker gjestene velkomne, og det er nå de vanligvis mottar bryllupsgaver. Musikken her avhenger av hvilket geografisk område en befinner seg i, eller hvor brudens familie kommer fra. Det spilles trakisk musikk hvis de er i Trakia, rodopsk hvis de er i Rodopene, shopska hvis de er i Shope osv. Dermed er det forventet at musikerne har et stort repertoar og spiller musikk fra alle regioner. Makedonske sanger er også populære til denne delen av bryllupet. Ettersom gjestene sitter under denne delen av bryllupet, så spilles det ikke veldig mye “dansbar musikk”, men mer rubato eller i sakte rytmer.

Når brudens familie har ønsket alle velkommen, så er det tid for mat. Gjestene sitter fortsatt, men orkesteret begynner gradvis å spille mer dansbar musikk, og de mottar også sangønsker fra gjestene. Dette blir vanligvis skrevet ned på en papirlapp og gitt til orkesteret sammen med noen penger som tips til musikerne.

Etter middagen er det tid for dans. Musikerne begynner vanligvis med pravo horo, og dette kan holde på i flere timer, men også med innslag av andre danser som rachenica. Musikerne følger nøye med på hvor gode gjestene er til å danse, og spiller ikke mer avansert enn hva gjestene kan danse til. Denne første kvelden av bryllupet er ferdig sent på kveld, og det er ikke uvanlig at musikerne er ferdige for dagen før 3-4 om natten.

2.2.5 Bryllupets andre dag

Dag nummer to ligner mye på dag én i bryllupet, hvor det også blir spilt mye musikk. Denne dagen er selve hovedbegivenheten og foregår vanligvis på en søndag.

Denne dagen starter med at musikerne drar til brudgommens familiehus hvor det er musikk og fest fra tidlig morgen. Dette kan starte så tidlig som klokken 7 om morgenen, men det er mer vanlig å begynne rundt 8-9. Etterhvert drar de samlet fra brudgommens familiehus til brudens familiehus. Hvis brudeparet kommer fra samme by/landsby er det vanlig at hele følget med musikere går til fots. Hvis bruden bor lengre unna er det mer vanlig å reise med bil. På veien stopper de opp i sentrumsområdet i byen/landsbyen hvor det spilles pravo horo i flere timer. Etter dette fortsetter brudgommen med følge til brudens hus. Og det spilles

musikk på hele veien. Instrumenteringen her er noe mer tradisjonell, og det brukes kun akustiske instrumenter som kan spilles mens musikerne er i bevegelse, slik som tapan (tromme), klarinett, saksofon, trekkspill, gayda (sekkepipe), kaval (fløyte) etc. Når så brudgommens følge ankommer brudens familiehus så fortsetter feiringen der, før de «henter» bruden og drar dit hvor selve bryllupet skal finne sted. Dette kan være på et hotell, på en restaurant eller i et stort partytelt utendørs. Først her har musikerne anledning til å koble opp PA og benytte seg av instrumenter som ikke så lett kan brukes i bevegelse, slik som trommesett, synthesizere, elektrisk gitar etc. Herfra er bryllupet nokså likt som dag én, bare at det er flere gjester.

2.3 Konteksten: Konsertscenen

I 1.3.4 *Gadamers spill, bilde, originaler og kopier* forklarte jeg at trakisk bryllupsmusikk må kunne sees på som både bruksmusikk og kunstmusikk på samme tid. Det kan være vanskelig å separere hva som er kunstmusikk og hva som er bruksmusikk når vi diskuterer trakisk bryllupsmusikk over en lengre periode, for selv kunstmusikken har en viktig samfunnsmessig betydning.

Obrabotki (kormusikken) og bygdemusikken (den eldre folkemusikken) har vært vanlige å bruke i konsertsammenheng i lang tid. Obrabotki ble introdusert som kunstmusikk på 1920-tallet hvor en reharmoniserte folkemusikken. (Kirilov (2014) *Bulgarian Harmony* side 12-13). Bryllupsmusikken som utartet seg fra 1960/1970-tallet ble stort sett brukt i brylluper og var en «forlengelse» av folkemusikken. Utover på 1980-tallet ble det arrangert flere folkemusikk-festivaler, hvor kanskje den største var den statsstøttede festivalen i Stambolovo. Folk sier både godt og vondt om denne typen festivaler i Bulgaria:

Oppfordringen for “renselsen” av “utenlandske” elementer i bryllupsmusikken, i form av en sentral kontroll, ble tydeliggjort på forskjellige måter. Intensjonen med å rydde opp i denne musikken, altså å gjøre unna med den “forvrengte” folkemusikken, i motsetning til den “korrekte” folkemusikken, kom endelig til utspring ved spesialiserte juryer som skulle velge ut grupper som kunne delta i den stats-initierte nasjonale gjennomgangen av instrumentelle folkemusikk-ensembler som foregikk i Stambolovo på midten av 1980-tallet. (...) I følge jurylederen (Manol Todorov, egen

kommentar) var målet “å bevare autentisk folkemelodier på en måte som var tiltalende til et yngre publikum”, men det andre målet med festivalen, sa Todorov ærlig, var “å fjerne fremmede elementer fra våre naboer i musikken”. (Hentet fra Levy (2009) *Folk in Opposition? Wedding Bands and the New Developments in Bulgarian Popular Music*, side 4, egen oversettelse)

Det er flere som har reagert på disse festivalene og denne “systematiske renselsen av utenlandske elementer”, men jeg har også hørt mange lovord om denne typen festivaler, og at det i sin tid var en stor feiring for folkemusikken (anonym kilde).

Bulgarsk bryllupsmusikk ble etter hvert oppdaget utenfor Bulgarias grenser, og flere band fikk spilt på konserter, festivaler og fjernsynssendinger utenfor Bulgaria. Flere bulgarske bryllupsmusikere valgte også å flytte til USA, slik som Yuri Yunakov og Ivan Milev.

2.4 Musikken som blir brukt i brylluper

Det varierer litt hvilken musikk en spiller i et bulgarsk bryllup. Dette avhenger av *hvor* bryllupet finner sted og *hvem* gjestene er. Hvis en spiller i Shope-regionen, så spiller en gjerne mye musikk fra det området, men det er også vanlig å ha innslag av serbisk musikk, siden Shope er den regionen i Bulgaria som ligger nærmest Serbia. Hvis en drar til den trakiske delen av Bulgaria, så spilles det i hovedsak trakisk musikk, men med innslag fra omkringliggende områder. En kan høre noe musikk fra Pirin og Makedonia, noe fra Rodopene og kanskje også noe rumensk. Hvis for eksempel bryllupet finner sted i hovedstaden Sofia, men brudeparet med familier kommer fra Plovdiv, så kommer en sannsynligvis til å høre mye musikk fra både Trakia og Shope, siden flere av gjestene sannsynligvis kommer fra området hvor bryllupet blir holdt.

Hvilken kultur bryllupsgjestene kommer fra betyr også noe for hvilken musikk som spilles. Hvis en spiller i et romabryllup, så ville en ha hatt en større vekt på kyuchek (magedans) fremfor horo (ringdans), men i vestbulgarske romabrylluper ville en kanskje brukt den serbiske og rumenske romamusikken i tillegg til eller i stedet for den tyrkiskpregede kyuchek. Generelt sett handler det om å kjenne sitt publikum, og som Petar

Ralchev sa: *“I brylluper spiller vi ikke for oss selv, vi spiller for gjestene som er der. Det er de som bestemmer musikken, ikke oss”.*

3 Musikkens grunnelementer

Når vi nå skal se nærmere på musikken, så deler jeg den opp i forskjellige elementer for å få et mer oversiktlig bilde. Musikkens elementer jeg kommer til å fokusere på er rytmikk, ornamentikk, melodi, harmoni, og form og arrangering. Her er det også viktig å presisere at jeg ikke rekker over *alt* som har blitt gjort i trakisk bryllupsmusikk over en periode på 40 år. Denne masteroppgaven er dessverre ikke stor nok for å få plass til alt, og samtidig er det en umulig oppgave å skulle prøve å få oversikt over alt som har blitt gjort. Derfor kommer jeg kun til å ta med det mest vesentlige og mest utbredte av musikkens elementer som har blitt brukt i trakisk bryllupsmusikk mellom 1980 og 2020.

3.1 Rytmikk

Noe av det bulgarsk musikk er mest kjent for utenfor Bulgaria er et veldig høyt tempo og *uregelmessige taktarter*. I dette første delkapittelet av denne masteroppgavens hoveddel går jeg gjennom ulike taktarter og rytmiske figurer som er vanlig å finne igjen i trakisk bryllupsmusikk.

3.1.1 Forskjeller i rytmikk; over tid og regionalt

I intervjuet med Nedyalko Nedyalkov snakket vi om rytmikk:

Tøsse: -Er det noe i rytmikk som du ser på som spesifikt for trakisk bryllupsmusikk?

Nedyalkov: -Nei, jeg tror ikke det. Det finnes noen veldig kjente rytmer som blir brukt i Trakia, slik som $\frac{2}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{11}{8}$ etc. men... Ok, jeg vet at det var annerledes før.

Tøsse: -Var det mer komplekst før?

Nedyalkov: -Folket danset mer i $\frac{5}{8}$ etc., men hvis du drar til et bryllup eller en konsert [med et bryllupsorkester, egen kommentar] nå, så spilles det pravo horo ($\frac{6}{8}$) i sikkert 6-7 timer med forskjellige motiver. De går fra instrumentallåt til instrumentallåt, og det er slik i minst 6-7 timer.

Tøsse: -Med de samme rytmene?

Nedyalkov: -Ja. Og hvis noen spør om en rachenica, så er det greit. Eller en kyuchek (romamusikk, $\frac{2}{4}$ eller $\frac{9}{8}$) eller eleno mome ($\frac{7}{8}$).

Det kan virke som at den foretrukne rytmikken i brylluper har blitt enklere, og hvis en hører på musikk spilt av bryllupsorkestre fra 1980-tallet og tidligere, så brukes forskjellige rytmer i større grad enn hvis en hører mer moderne musikk. Videre skal vi se på et kort utdrag fra intervjuet med Petar Ralchev hvor vi snakket om tempoet på musikken.

Ralchev: -(...) Så musikken kan være saktere i noen byer og landsbyer. I Plovdiv, Asenovgrad og Dulboki Izvor for eksempel, så liker de det [at musikken er saktere, egen kommentar]. Det er ikke alltid at jeg liker dette så godt, fordi hele dagen så spiller en slik: [Spiller komp til en sakte pravo horo, etterfulgt av en kort solo]. Hvis du for eksempel gjør noe med flere toner, som dette [Demonstrerer en rask frase på trekkspill, uten komp denne gang], så kommer ikke gjestene til å like dette. Derfor må en spille slik [Demonstrerer igjen en solo i pravo horo i et saktere tempo], og da er alle sammen fornøyde. [Latter].

Tøsse: -Og det er vel hele poenget?

Ralchev: -Det er nøyaktig poenget! Men i andre byer og landsbyer, i for eksempel Pazardzhik-regionen, så spiller vi litt raskere, fordi de foretrekker å danse raskt. Greit nok, vi kan snakke i evigheter om dette, men... Her i Trakia, så starter vi i hvert fall med pravo horo. De [bryllupsgjestene eller folket i Trakia, egen kommentar] foretrekker å danse pravo horo, rachenica, ja, du kan dette godt, men tilhørerne vet kanskje ikke om det. [Demonstrerer så en sakte rachenica].

I tillegg til at vi snakket om tempoet i forskjellige områder i Trakia, så kom vi også så vidt innom noen av de forskjellige dansene, og disse skal vi se noe nærmere etter det følgende delkapitlet.

3.1.2 Forskjellige typer danser

Bulgaria har mange typer danser i flere forskjellige taktarter og flere av disse dansene brukes kun i lokale områder. Videre har jeg satt opp en kort oversikt over noen av stilene som finnes, men det er ikke alle disse som er like vanlige i brylluper. I noen få brylluper kan flere av gjestene være profesjonelle dansere, men dette er vanligvis ikke tilfellet. Hvis en har et slikt bryllup med profesjonelle dansere, så er det vanlig at en som musiker også må spille mer komplekse rytmer enn de enklere som er vanlige i brylluper hvor det ikke er profesjonelle dansere blant gjestene. Den vanligste dansen er, i følge P. Ralchev og N. Nedyalkov, pravo horo, men avhengig av område, så kan en også høre at det spilles mye rachenica, kopanica eller makedonsko til dansen. Det finnes også regionale variasjoner innad i Trakia, hvor noen områder bruker enkelte danser mer enn andre områder, og hvor dansene skjer i noe forskjellig tempo. I følge P. Ralchev er det for eksempel ikke noen rytmisk forskjell på krivo horo og kopanica, men at krivo horo muligens er litt saktere.

Tabell 2 – Liste over noen bulgarske danser

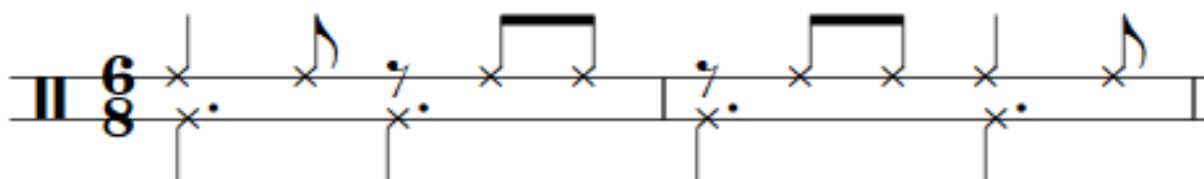
Navn	Tempo	Taktart	Gruppering
Tropanka	Moderat	$\frac{2}{4}$	2+2+2+2
Kyuchek (Dvoyka)	Moderat til rask	$\frac{2}{4}$	2+2+2+2
Paydushko	Moderat	$\frac{5}{8}$	2+3
Pravo	Varierende	$\frac{6}{8}$	3+3
Makedonsko	Sakte til moderat	$\frac{7}{8}$	3+2+2
Chetvorno	Rask	$\frac{7}{8}$	3+2+2
Elenino	Sakte	$\frac{7}{8}$	2+2+3

Rachenica	Moderat til rask	$\frac{7}{8}$	2+2+3
Graovsko	Moderat	$\frac{8}{8}$	(3+3+2)+(2+2+2+2)
Daychevo	Rask	$\frac{9}{8}$	2+2+2+3
Kyuchek (Devetka)	Moderat	$\frac{9}{8}$	2+2+3+2 eller 2+2+2+3
Grancharsko	Moderat	$\frac{9}{8}$	2+3+2+2
Krivo	Moderat	$\frac{11}{8}$	2+2+3+2+2
Kopanica	Rask	$\frac{11}{8}$	2+2+3+2+2
Krivo plovdivsko	Moderat til rask	$\frac{13}{8}$	2+2+2+3+2+2
Buchimish	Rask	$\frac{15}{8}$	2+2+2+2+3+2+2
Plovdivsko (sedi donka)	Moderat til rask	$\frac{25}{8}$ eller $\frac{7+7+11}{8}$	3+2+2+3+2+2+2+2+3+2+2
Blandede rytmer	Sakte til rask	Varierende	Kombinerte rytmer av 2 og 3, slik som de over. Kan bli lange og komplekse.

3.1.3 Megameter

Kalin Kirilov introduserer et begrep i sin bok *Bulgarian Harmony* (2014) side 41, hvor han kaller rytmiske figurer som varer lengre enn én takt for *megameter*. Et eksempel på et megameter er dette:

Noteeksempel 1 – Megameter i pravo horo⁷



⁷ Alle noteeksempler i denne masteroppgaven er egne transkripsjoner med unntak av

I eksempelet over ser vi at en har en grunnrytme på $\frac{6}{8}$ hvor 1 og 4 er nedslag, men den øverste linjen kan spilles over denne, og kan forekomme ett eller flere steder i kompet, som i trommene, bassen eller akkordinstrumentene, og denne går over to takter, og må sees på som fullført først da, og ikke etter kun én takt. Blant perkusjons- og akkordinstrumentalister er megameter noe en lærer seg på lik linje med at musikere med melodiinstrumenter lærer seg melodilinjer. Et rytmisk element som er med på å muliggjøre et megameter er underdelinger. Å underdele fra 8-deler til 16-deler eller trioler muliggjør det å lage flere rytmiske variasjoner enn hvis en kun baserer undergrupperingene på 8-delene. I denne masteroppgaven kommer jeg til å bruke begrepet megameter når jeg behandler lengre rytmiske «grooves» eller mønstre.

3.1.4 Pravo horo

Dette er fra intervjuet med Petar Ralchev:

Ralchev: -Av og til kan vi si at hoveddansen i bryllupene her i Trakia er pravo horo. Noen steder kan du faktisk ende opp med å spille denne rytmen hele dagen. Da kan de gjerne danse i fem-seks timer, avhengig av familien og hvor mange gjester det er i bryllupet. Dette er fordi at i noen steder i Trakia, slik som i Prvomay og Chermans, så er det forventet at alle fra familien skal danse i starten av ringen under pravo horo, og de sier "vodi horoto". [Som betyr å lede/kjøre dansen/ringen, egen kommentar]

Pravo horo er en viktig del av bryllupsmusikken, ikke bare i Trakia, men også i resten av Bulgaria. Jeg må understreke at i Makedonia brukes også betegnelsen pravo horo for den mest vanlige dansen, men i Makedonia er den mest vanligste dansen en sakte $\frac{7}{8}$ med 3+4-gruppering, og det er denne de kaller pravo horo. I Bulgaria kalles denne stilen bare *makedonsko* (makedonsk). Videre holder vi oss likevel til den bulgarske definisjonen av pravo horo. Det er mest vanlig å snakke om denne musikken som $\frac{6}{8}$ med 3+3-gruppering, men av og til kan det komme inn polyrytmiske fraser, slik som 2:3 og 7:6, men den sistnevnte er mer vanlig i kyuchek, som vi kommer tilbake til senere. Grunnrytmen i pravo horo kan noteres slik:

Noteeksempel 2



Ofte brukes denne rytmen slik den er, men det som ble mer og mer vanlig utover fra 1980-tallet var å tenke to og to takter av gangen eller mer. Jeg tenker at det da er mer logisk å gå fra $\frac{6}{8}$ til og faktisk tenke $\frac{12}{8}$, eller kanskje også $\frac{4}{4}$ med triolundergruppering.

Det er flere ting som kan gjøres enn å bygge ut horisontale strukturer. Vertikale, eller polyrytmiske strukturer er også et virkemiddel som brukes. Her er en transkripsjon av kompfiguren som brukes over et strekk i soloen på låten *Biala Stana*, spilt av *Ivo Papazov and his Bulgarian wedding band* (1989) på albumet *Orpheus Ascending* [tidskode 40:45 regnet fra starten av albumet, egen transkripsjon]

Noteeksempel 3

Denne måten å spille komp på er noe mer avansert enn det som brukes i eldre

bryllupsmusikk. Merk at gitaristen bruker en figur basert på $\frac{1}{4}$ -trioler, som gir en følelse av $\frac{3}{4}$

. Transkripsjonen av trommene er noe forenklet, for ofte spiller trommeslageren mye i tillegg til det noterte, slik som flere *fills* og linjer på rototoms. Klarinettisten spiller heller ikke

konstante trioler, eller åttedeler hvis notert i $\frac{12}{8}$, men varierer dette med aksenter, pauser og

firedeler, som oftest spilles som to åttedeler med en ornamenttone mellom. I transkripsjonen over har jeg skrevet en 2:3-gruppering i hi-hat, og denne grupperingen får det til å høres ut

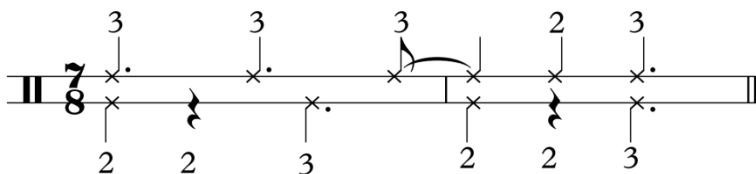
som *straight*, mens grunnrytmen er triolsving (igjen, hvis vi tenker $\frac{4}{4}$). Dette er noe som av og til kan forekomme blant andre instrumenter også, for å skape en variasjon.

Melodiinstrumentet kan av og til bytte til en 16-delsfeel i stedet for trioler. Men Bulgaria er kjent for et annet fenomen i musikken sin, og det er forskjellige taktarter vi skal se på videre.

3.1.5 Rachenica

En av de mest populære rytmene som blir brukt i trakisk bryllupsmusikk er rachenica. Denne dansen har taktarten $\frac{7}{8}$ med undergruppering 2+2+3. I bryllupsmusikk før 1980 var det vanlig å spille undergrupperingen veldig tydelig, men fra 1980-tallet ble det mer vanlig å eksperimentere med andre typer undergrupperinger, selv om melodifrasene likevel fulgte standardgrupperingene. Disse undergrupperingene går ofte “over taktstrekken”, altså at de varer lengre enn én takt. Her er et notert eksempel på et nokså vanlig megameter i rachenica:

Noteeksempel 4

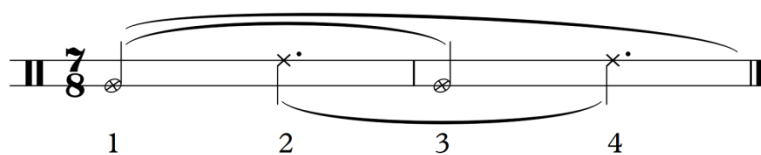


Her har jeg skrevet inn hovedslagene i rachenica (nederste linje) og et vanlig megameter (øverste linje) som går over to takter. Tallene er ment å fremheve tellingen i undergrupperingen.

Å spille hovedgrupperingen 2+2+3 er til stor hjelp for danserne, så når en spiller til dansere, så følger musikerne med på hvor gode danserne er og tilpasser hvor tydelig grupperingen 2+2+3 høres i rachenica; Hvis en har veldig gode dansere, spiller en gjerne mer synkopert og “gjemmer” standardgrupperingen, mens hvis danserne ikke er veldig gode så markerer en gjerne flere enere og andre slag i takten for “å hjelpe” dem på vei.

Rachenica kan ha alt fra et moderat til et veldig raskt tempo. Når tempoet blir veldig høyt, bruker jeg (og sikkert mange andre musikere) å endre tellemåte. En rachenica i et medium tempo ($\text{♩}=200$) telles vanligvis som “1 og to og tre og så”, eller at man teller to fjerdedeler og en punktert fjerdedel. Hvis tempoet er mye høyere, bruker jeg å halvere tellingen og heller telle dobbelt så langt, så jeg teller en halvtone og en punktert fjerdedel for hver takt. Dette kan noteres slik:

Noteeksempel 5



Tallene i notasjonen over representerer måten jeg forholder meg til telling i rachenica ved høyt tempo. Buene representerer konstante og like avstander mellom forskjellige toner.

Ved å bruke prinsippet om at enerne i to etterfølgende takter har lik avstand, så kan en gjøre mye interessant med taktarten. Polyrytmikk er ikke mye brukt i trakisk bryllupsmusikk, men noe som brukes i moderne bryllupsmusikk er rytmiske modulasjoner. Jeg brukte dette noen steder i min eksamenskonsert, som i overgangen fra min selvskrevede rachenica til Petar Ralchevs *pravo horo*⁸. I denne overgangen hadde jeg en frase over fire takter som spilles to ganger, men andre gang spilles den som en *pravo horo*. Idéen her er at enerne skal ha lik avstand, men en gjør en rytmisk modulasjon fra $\frac{7}{8}$ til $\frac{6}{8}$. Dette er mulig å notere i $\frac{2}{4}$, slik som her (også i dette eksempelet bruker jeg buer for å tydeliggjøre like avstander):

Noteeksempel 6

3.1.6 Kopanica (Krivo horo)

Kopanica er en av de dansene som blir brukt mest i Pazardzhik-regionen. I følge Petar Ralchev og Nedyalko Nedyalkov er kopanica ett av mange navn som brukes om samme

⁸ Ralchevs *pravo horo* er kalt "Spomeni ot staroto vreme" eller "Memory from times of Yore". Denne finnes på Petar Ralchevs soloalbum *Bulgaria*. Overgangspartiet i eksamenskonserten min kan finnes ved tidskode 03:51 til 04:04.

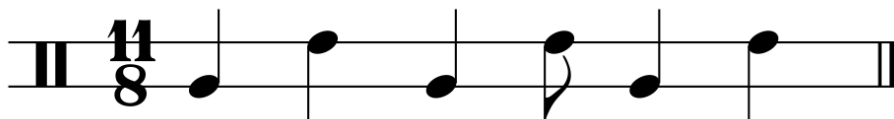
taktart. Kopanica går også under navnet krivo horo og gankino horo, og til felles har de at taktarten er $\frac{11}{8}$. Her er et utdrag fra intervjuet med Petar Ralchev fra når vi snakket om kopanica og de andre betegnelsene på samme taktart.

Ralchev: -Kopanica finnes i denne regionen, Fra Plovdiv og i retning mot Pazardzhik. Det er her den er mest populær. Og vi kaller det ikke kopanica her, men krivo horo.

Tøsse: -Åh, hvorfor det? Jeg vet at den same rytmen kan gå under flere navn, slik som denne som kalles gankino, kopanica, krivo. Og gankino brukes mest i Shope, sant?

Ralchev: -Ja, og kopanica er mer brukt i Ihtiman. Kanskje det er derfor, jeg er ikke sikker. Kanskje det kalles krivo på grunn av tempoet? Fordi kopanica er litt raskere.

Noteeksempel 7



For enkelthetsskyld kaller jeg krivo horo, kopanica og gankino horo for kopanica når vi kun snakker om rytmikken, uavhengig av tempo, melodi, harmonikk og ornament.

3.1.7 Kyuchek

Til nå har vi sett på noen stiler eller rytmer som har sitt utspring fra folkemusikken i Bulgaria. Men det finnes også noe annet som blir brukt i brylluper som ikke direkte har en tilknytning til den bulgarske folkemusikken, nemlig kyuchek (кючек), også kalt chocek (чочек) i enkelte områder. Ettersom denne stilarten har et annet utspring enn fra bulgarsk folkemusikk, tenker jeg at det er relevant å utdype litt om stilens bakgrunn.

Kyuchek er en tradisjonell dans i Tyrkia, og kalles der for *köçek*. Ordet stammer fra det persiske ordet kuchak som betyr “liten”. På 1700- og 1800-tallet i det Ottomanske rike ble unge romagutter på 7-8 år tatt med inn i sultanens øvingsrom, kalt *meshkane*, hvor de skulle bli profesjonelle dansere for sultanen. Disse guttene ble lært opp til å danse og til å spille musikk, og dansen foregikk i kvinneklær. Denne formen for underholdning ble etter hvert sett på som lavkultur, og köçekene ble forbudt som underholdning hos sultanen i 1857.

(BEŞİROĞLU (2000), *Music, identity, gender: çengis, köçeks, çöçeks* side 5 og 16). Selv om denne danse- og musikktradisjonen mistet en scene, så levde den fortsatt videre som en

underholdningsform både i Tyrkia og flere steder på Balkan. På Balkan, inkludert i Bulgaria, har kyucheken blitt et varemerke for romaene.

Under begge intervjuene jeg gjennomførte snakket vi litt om kyuchek. Jeg var nysgjerrig på kyuchekens posisjon i brylluper, og spurte Petar Ralchev om dette:

Tøsse: -[I samtale om kyuchekens rolle i bryllupene på 1980-tallet, egen kommentar] I forskjellige brylluper, hadde folk stort sett den same musikalske smaken, eller var det slik som i dag at noen vil ha den musikken, andre vil ha den musikken?

Ralchev: -Nei, i denne perioden fantes ikke kyuchek i brylluper. Kanskje bare helt i slutten av bryllupet når gjestene sa farvel til hverandre. Men vi spilte ikke kyuchek i denne perioden.

Tøsse: -Hvorfor det?

Ralchev: -Jeg vet ikke. Det var bare bulgarsk musikk og kanskje noen populære sanger fra Serbia. Og det var hele repertoaret. Ingenting annet. Senere ble det noe mer, slik som denne kyucheken og noen andre stiler.

Tøsse: -Vet du omtrent når denne endringen var?

Ralchev: -Det begynte rundt 1980-1985. Rundt der omkring. Men til og med da så spilte vi stort sett bulgarsk musikk. Men, selvfølgelig. Når vi spilte i brylluper eller andre sammenkomster for romaene, så spilte vi mye mer romamusikk. Men faktisk, det er mange som tror at romamusikken her i Bulgaria, og i Romania, Tyrkia, Hellas og Makedonia er den samme. Men den er ikke den samme. Fordi folkene som lagde denne musikken, som skapte den, de fikk en stor innflytelse fra folkemusikken som ble spilt i de forskjellige landene. Det er for eksempel hvorfor vi i Bulgaria spiller kyuchek slik: [spiller en typisk kyuchek]. Og det er ikke akkurat tyrkisk musikk eller noe, det er mye nærmere bulgarsk musikk.

Det er flere gode poenger i dette sitatet fra intervjuet med Petar Ralchev. For det første var det ikke veldig vanlig å høre kyuchek i brylluper før 1980. For det andre ble bulgarsk musikk brukt som et element *inn* i romaenes tradisjon, slik at noe nytt oppstod. Det er dette “nye” som gradvis ble utviklet fra 1980-tallet som er bulgarsk kyuchek slik vi kjenner den i dag. Det er også interessant å se hvordan romaene har implementert lokal

musikk fra hvor enn de befinner seg inn i egen musikk, slik som Ralchev også sier i siste avsnitt av sitatet over.

Videre ønsker jeg å se nærmere på rytmikk i kyuchek, fordi den kan ha flere forskjellige rytmer. I intervjuet med Nedyalko Nedyalkov kom vi litt inn på det med rytmikk i kyuchek:

Nedyalkov: -Det [kyuchek, egen kommentar] kan være i flere rytmer, i $\frac{9}{8}$ og i $\frac{2}{4}$.

Tøsse: -Jeg har lagt merke til noe også, men jeg vet ikke om du er enig med meg. Jeg hørte på noen kyucheker i $\frac{4}{4}$, som her "1, 2, 3, 4" (teller), men undergrupperingene i kompet var mer slik: [Imiterer en rask $\frac{7}{8}$ -groove med gruppering 3+4], litt som en chetvorno, som en veldig rask chetvorno, mens melodien gikk slik: [Imiterer en $\frac{6}{8}$ -groove, eller $\frac{4}{4}$ med 8-delstriol-undergruppering]

Nedyalkov: -[Imiterer chetvorno-rytmen] Men dette er $\frac{7}{8}$.

Tøsse: -Ja, men veldig fort, så det var slik: [Imiterer den samme rytmen med færre undergrupperinger.]

Nedyalkov: -Nei, men dette er $\frac{2}{4}$, dvoyka-kyuchek.

Tøsse: -Ja, men med en 7-gruppering.

[Tøsse setter på et opptak som et eksempel på denne undergrupperingen, en kyuchek av klarinettisten Mladen Malakov]

Tøsse: -Det er veldig interessant. Melodien går i $\frac{4}{4}$.

Nedyalkov: -Ja, $\frac{2}{4}$ eller $\frac{4}{4}$. [Viser rytmen med fingrene](kort pause) [Latter] Du vet, den rumenske musikken har en interessant rytme.

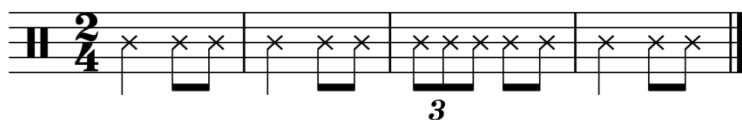
Tøsse: -Du mener den " $\frac{6}{8}$ "-musikken?

Nedyalkov: -For de fleste bulgarske musikere er det som $\frac{7}{8}$, men det er egentlig $\frac{2}{4}$.

Jeg snakket med noen rumenske musikere om dette. Det er $\frac{7}{8}$ for oss, men det er $\frac{2}{4}$ for dem!

Så for å ta det enkleste først: Kyuchek bruker flere forskjellige taktarter. Da snakker vi i hovedsak om $\frac{2}{4}$ og $\frac{9}{8} \cdot \frac{2}{4}$ grupperes vanligvis som enten 2+2 eller 3+3+2, og her er to noterte eksempler av disse:

Noteeksempel 8



Noteeksempel 9



Det finnes selvfølgelig mange variasjoner en kan bruke som rytmisk grunnlag for kyuchek i $\frac{2}{4}$, men jeg tror de to over representerer hovedidéene i standardklavene. $\frac{9}{8}$ kan også bli gruppert på forskjellige måter. De tre vanligste er å gruppere $\frac{9}{8}$ som 2+2+2+3, 2+2+3+2 og 3+3+3. Den sistnevnte brukes ofte som en variasjon over en av de to foregående.

Det andre vi kom inn på i dette utdraget fra intervjuet med Nedyalkov var undergruppering i kyuchek som går i $\frac{2}{4}$. Jeg tror vi begge har rett, fordi det avhenger av hvordan man teller i musikken. Den går i $\frac{2}{4}$ hvis en bruker enerne som referanser, som illustrert her:

Noteeksempel 10

Etter å ha analysert låten *Ritmichen kyuchek* av Mladen Malakov, virker det som at det spilles polyrytmisk $\frac{6}{8}$ og $\frac{7}{8}$. Her er en rytmisk transkripsjon av introen og første del:

Noteeksempel 11

Hvis vi nå beveger oss over til den andre formen av *kyuchek*, $\frac{9}{8}$, så har vi flere variasjoner. Generelt kalles *kyuchek* i $\frac{9}{8}$ for *devetka* (nier), men også her finnes variasjoner, både i gruppering og i tempo. Hvis taktarten spilles sakte så kalles det bare *kyuchek*, men hvis den er raskere, så avhenger det av ornamentikken, intoneringen og undergrupperingen. Hvis det brukes romaornamenter (som vi kommer tilbake til i kapitlet om ornamentikk) eller hvis det brukes romaornamenter, så er det fortsatt *kyuchek*. Hvis undergrupperingen er

en blanding mellom 2+2+2+3 og 3+3+3, og med romaornamenter og -intonering, så kalles det *abdai* (абдай). Hvis det brukes ornamentikk og intonering fra den bulgarske folkemusikken, og spilles med undergrupperingen 2+2+2+3, så er det en *daychevo horo*.

3.1.8 Chetvorno horo

Selv om dansen *chetvorno* er mest vanlig å høre i Shope og Pirin, brukes den også mye i Trakia. Ordet *chetvorno* (четворно) kan oversettes til “firer” (*chetiri*/четири betyr fire, og *chetvorno* er en grammatisk bøyning av det ordet). *Chetvorno* er en dans i $\frac{7}{8}$ med gruppering 3+2+2, og spilles vanligvis raskere enn makedonsko-rytmen, som også går i $\frac{7}{8}$ med samme gruppering. Denne blir kalt “*pravo horo*” i Makedonia, men må ikke forveksles med den bulgarske betegnelsen “*pravo horo*” i $\frac{6}{8}$.

I otkrivane (konsertdelen av bryllupet) og på konsert, så kan en ofte høre en *chetvorno horo* bli spilt i et større potpurri, eller så kan rytmen brukes som en del av en større rytmisk gruppering. Nå tenker jeg ikke direkte på megameter, men uregelmessige taktarter som er lengre enn $\frac{15}{16}$. Jeg bruker $\frac{15}{16}$ basert på egen erfaring, og andre musikere vil trolig ha andre preferanser på dette enn meg. Dette er noe jeg har valgt å kalle *kombinasjonstaktarter*. En kan selvfølgelig tenke seg at *alt* som er kombinasjoner av 2 og 3 i rytmikk er kombinasjonstaktarter, og selv om 2 og 3 er grunnsteinene i rytmisk underdeling, så ser jeg på taktarter til og med $\frac{15}{16}$ som et mer overordnet system. Men før vi går inn på kombinasjonstaktarter, skal vi se på begrepet *kitka*.

3.1.9 Kitka

Både i bryllup og på konsert blir det ofte spilt “*kitka*”. Dette i seg selv er ikke en taktart, men mer en arrangementsform hvor en kan bruke forskjellige taktarter. *Kitka* er et bulgarsk ord for potpurri, og brukes ofte om en serie av forskjellige låter. *Kitka* er vanligvis noe mer arrangert enn når en “bare” spiller f.eks. mange *pravo hora* etter hverandre, og i en *kitka* kan en planlegge broer, musikalske ledetegn og modulasjoner i større grad enn ved standard bryllupspill hvor en får regelmessige låtforespørsler fra bryllupsgjestene. Det er en ting til

jeg ønsker å se videre på fra otkrivane-delen av bryllupet og fra konsertscenen, nemlig kombinasjonstaktartene.

3.1.10 Kombinasjonstaktarter

Jeg definerer kombinasjonstaktarter som taktarter som er lengre enn $\frac{15}{16}$, og jeg definerer det slik fordi dette er den største taktarten som er vanlig å spille i trakisk bryllupsmusikk. En kan argumentere mot denne definisjonen ved at en har lengre rytmiske strukturer som også er vanlige å spille, slik som *sedi donka* ($\frac{25}{16}$, eller $\frac{7+7+11}{16}$ som jeg ville ha kalt den), men jeg tenker at når det blir så store taktarter, så er det mer begripelig å dele det opp i mer vanlige taktarter.

I trakisk bryllupsmusikk, da sett på som kunstmusikk og ikke bruksmusikk til dans, er det ikke uvanlig å komme over veldig komplekse taktarter, hvor flere uregelmessige taktarter kombineres. Disse har vanligvis ikke noen kategoriske navn, slik som *pravo horo*, *rachenica*, *kopanica* osv., men går under en samlebetegnelse som “*krivo horo*” eller “*smeseno horo*”. (Skjev/ujevn dans eller blandet dans). Det er nettopp dette jeg kaller kombinasjonstaktarter, eller kombinasjonsrytmikk.

Videre presenterer jeg en rytmisk transkripsjon av låten *Ivo's Dream* på albumet *Orpheus ascending* spilt av *Ivo Papazov and his wedding band* (1989), også kjent som orkester Trakia. Jeg transkriberer ikke hele låten, men kun de første tre delene, som skjer fra tidskode 24:48 til 26:03 regnet fra albumets start:

Noteeksempel 12

Her går de tilbake og spiller A og B, før det kommer 16 takter med kun 7/8.
Videre transkriberer jeg det som kommer etter:

Eksempellet over starter med to kombinasjonstaktarter i $\frac{18}{16}$, hvor den neste er akkurat det samme bare at den har en fraseforlengelse på $\frac{6}{16}$. Den siste frasen er et avvik, hvor en bryter ut av mønsteret $\frac{7+11}{16}$, og bruker heller en rekke med 5 tre-grupperinger. (Som også er en forlengelse av $\frac{24}{16}$ -frasens slutt!). I del 2 fra takt 10 ser vi at en har en slags A-B-form, hvor en bruker den samme rytmiske figuren i starten av delen som i del 1 ($\frac{18}{16}$). Fra takt 14 til takt 17 brytes dette, og en bytter til $\frac{7}{16}$. Dette er også grunnrytmen i hele neste del, som jeg valgte å ikke transkribere, siden det er den samme taktarten, chetvorno, i en hel kolyano (del).

Videre kommer en del i $\frac{15}{16}$, som en også kan dele opp i $\frac{2}{4} + \frac{7}{16}$, og andre gang denne spilles, så kommer noe helt annet, og dette er en bro inn i de neste delene som fortsetter i $\frac{9}{16}$. Jeg transkriberte ikke disse delene, ettersom de går i samme taktart, daychevo, over en lengre periode. Frasene etter min transkripsjon som spilles i daychevo har også en velkjent melodi, og har bl.a. blitt brukt av Farmers Market på låten *Kind of Blue* på albumet *Musikk fra Hybridene* (1997) med tidskode 1:46 fra sporets start.

3.1.11 Na trapeza

Et bryllup er et veldig festlig arrangement. Samtidig kan det være et snev av melankoli og tristhet for foreldrene når deres barn flytter ut. Dette er kanskje litt vanskelig å forestille seg for nordmenn, siden vi er vant med at barn flytter ut i 18-19 årsalderen, men i Bulgaria er det ikke uvanlig at barna bor hjemme mye lengre, og kanskje helt frem til de er gift. Også musikken får sitt preg fra dette i en tidlig del av bryllupet. Her er et sitat fra intervjuet med Petar Ralchev:

Ralchev: (...) Og du må vite hvilken musikk du må spille om morgenen (i bryllupet), for de har noen "obred", eller tradisjoner. For eksempel, når bruden forlater huset så spiller vi en spesiell melodi. Før dette, når de pynter henne, så må du spille noen sakte ballader. Deretter når hun har dratt, så står moren igjen og gråter, og hun sier "Dra med all lykke i verden" og at hun må ha gode forventninger til folkene hun kommer til å bo sammen med. Og da spiller vi slik: [Ralchev spiller en sakte sang i moll, men i en $\frac{4}{4}$ -rytme, litt som en norsk brudemarsj].

Det gikk opp for meg når Ralchev spilte denne sakte melodien, hvor mye den faktisk lignet på typiske brudemarsjer fra Norden, bare med en litt annerledes ornamentikk. Vi kommer inn på ornamentikk om litt, men først ønsker jeg å vise en transkripsjon av Ivan Milev sin na trapeza (også Ivan Milevs transkripsjon), hvor den blir brukt som en introduksjon til en pravo horo.

Noteeksempel 13

На трапеза и Право хоро
At the Table and Straight Horo

Иван Малев
Ivan Milev

The musical score is presented in four systems. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system shows the beginning of the piece with a vocal line starting with a triplet and a piano accompaniment of chords. The second system features a long slur over the vocal line and a piano accompaniment with sustained chords. The third system has a vocal line with a treble clef and piano accompaniment. The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The music is in a traditional style with many triplets and slurs.

Det er veldig vanlig å spille na trapeza, eller bavna pesna (sakte sang) som det også kalles, som en presentasjon inn i en pravo horo, rachenica eller en annen dansbar låt.

Transkripsjonen over er ment som et typisk eksempel på hvor vanskelig det er å skulle gjengi med noter hvordan en spiller rubato bulgarsk musikk. Notelengde og ornamentikk blir aldri nøyaktig nok, og en må ha en veldig god kjennskap til stilen for å kunne spille dette fra noter.

Det er også viktig å nevne at **na trapeza nesten alltid er improvisert**, og det fungerer ofte slik at et melodiinstrument improviserer melodien, mens akkordinstrumentene spiller improviserte akkorder som følger melodien. Selv om disse akkordene er improviserte, har en noen standardrekker som spilles, og det kommer jeg tilbake til i kapittel 3.4 *Harmoni*, men først skal vi se nærmere på ornamentikk brukt i trakisk bryllupsmusikk.

3.2 Ornamentikk

Et viktig kjennetegn ved bulgarsk musikk, både kormusikken, bryllupsmusikken og bygdemusikken, er ornamentikken. Ornamentikk brukes over hele Balkan men også i resten av verden, og på Balkan kan den avsløre hvilken region utøveren/musikken kommer fra, eller til og by/landsby musikken er fra! Ornamentikken som brukes i trakisk bryllupsmusikk er veldig systematisert, selv om det ikke er lagd noen formell standard på hvordan en *skal* spille ornamenter. Hver enkelt utøver gir selvfølgelig sitt særpreg til musikken og kan finne på å spille fraser to ganger forskjellig og med ulik ornamentikk, men utøvere av trakisk bryllupsmusikk er ofte enige om når en bruker de forskjellige ornamenter i fraser. Ornamentikk i bulgarsk bryllupsmusikk kan være mer «tonalt fremmed» enn hva en finner i mye annen folkemusikk, ved at en kan bruke kromatiske toner som ikke tar utgangspunkt i underliggende skala. Jeg ønsker å trekke frem noe fra intervjuet med Petar Ralchev fra når vi snakket om ornamentikk. Vi var her inne på en samtale om at musikere også spilte ornamentikk før 1980, men at noe forandret seg:

Ralchev: -De [musikere] spilte ornamenter før også, men jeg tror at ornamentikken ikke bare har blitt tydeligere, men vi vet hvorfor vi setter inn et ornament her eller der.

Tøsse: -Kan du vise det?

Ralchev: -Ja, et eksempel er at noen personer bare spiller ornamentene slik: [Spiller en frase i pravo horo i moderat tempo med få og enkle ornamenter]. Og de spiller slik

fordi det er slik fingrene går. Men vi kan forklare nærmere hvordan det kan være. [Spiller en frase veldig sakte med ornamentikk og spiller så samme frase med andre ornamenten]. Og dette er forskjellen. I de gamle bandene (orkestrene) var ikke musikerne synkronisert heller, selv om de har en fantastisk lyd. Så alle musikere, avhengig av instrument, hadde noen små variasjoner i spillingen sin.

Tøsse: -Er det fordi det ikke er alle instrumenter som kan spille de samme ornamentene?

Ralchev: -Ja, men etter det så har vi blitt nesten helt i synkron. Vi er nesten helt sammen nå.

Tøsse: -Ble det lagd den slags standard på noen måte?

Ralchev: -Det har ikke akkurat blitt lagd en standard, men lyden er annerledes. Og det er på en måte mer... akademisk? Eller, jeg vet ikke helt.

Tøsse: -Kan du gi meg et eksempel på før og nå?

Ralchev: [Spiller prvomaysko horo] -Så klarinettisten kan spille det slik som dette, mens trekkspilleren eller trompetisten kan komme til å spille det litt annerledes. [Spiller samme horo, men med enklere ornamentikk]. Men når vi for eksempel spilte med Ivo [Papazov, egen kommentar], så begynte vi å bli mer synkron, slik som med denne [Spiller en horo som ligner på prvomaysko horo, kalt ivaylovsko horo]. Jeg vet ikke helt hvordan jeg kan forklare det, men lyden føles mer komplett.

Tøsse: -Når instrumentene er helt sammen?

Ralchev: -Ja, og når det spilles unisont.

Videre kommer vi til å fokusere på ornamentikken fra etter 1980, selv om det også ble nevnt en del om ornamentikken i tiårene før 1980. Jeg tror det er viktig å få med hvordan ornamentikken var før 1980, om enn litt enkelt forklart. Som Petar Ralchev sa, så var den noe enklere og varierte fra instrument til instrument. Etter 1980 begynte bryllupsmusikerne å plukke ornamenten fra andre instrumenter enn sitt eget og selv om det ikke finnes en satt standard, så finner en noen ornamenten som spilles på mange forskjellige instrumenter, selv om disse en gang var veldig instrumentspesifikke ornamenten.

3.2.1 Notasjon av ornamentikk

Det finnes to hovedmåter som blir brukt til å notere ornamentikk i bulgarsk musikk, hvor jeg ikke vil si at en måte er mer riktig enn den andre, men de bør heller brukes etter behov. Den ene måten er mordenter, ♯ eller ♯, men også andre ornament-tegn brukes. Den andre måten er stikknoter. For å indikere tonehøyde er stikknoter en foretrukket måte, men for å indikere hvor det er forventet at en bruker ornamenten så kan mordenter være like nyttig.

Fra egen erfaring så er ikke notasjonen av ornamentikk veldig viktig hvis musikerne er kjent med stilen. Et fellestrekk med barokk og bulgarsk bryllupsmusikk er at ornamentikken ofte improviseres. Når jeg har gitt noter til musikere som er godt kjent med ornamentikk i trakisk bryllupsmusikk så har det vært lettere for disse musikerne å spille primavista desto mindre ornamentikk jeg skriver ned. Noe veldig interessant er at vi ofte ender opp med å spille omtrentlig den samme ornamentikken selv om det ikke er notert noe. Dette tror jeg kan skyldes av at det finnes veldig mange «mikrofraser» som en knytter ornamentikken opp mot. Jeg kommer tilbake til mikrofraser i kapitlet 3.3 *Melodi og skalaer*.

3.2.2 Finnes det en hovedregel for ornamentikk?

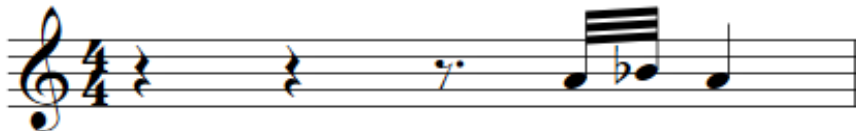
Veldig overforenklet, kan vi si at hovedregelen for ornamentikk i trakisk bryllupsmusikk er en halvtone opp som skjer mellom to toner mesteparten av gangene, mens den noen ganger går en heltone ned. Og dette stemmer nokså godt overens med det jeg har lært. En spiller stort sett halvtoner i oppadgående ornamenten og heltoner i nedadgående ornamenten, men her finnes det mange nok unntak at en ikke kan si at dette gjelder for *all* ornamentikk i trakisk bryllupsmusikk. Jeg har også merket meg at forskjellige musikere har til dels veldig forskjellige måter å ornamentere på. Dette kan være både ulike tonehøyder på ornamenttonen, ulike lengder, ulike rytmer og mye mer. Hvis en endrer *for* mye på ornamenteringen, så kan det også høres ut som at en endrer stil, og at en for eksempel ornamenterer som en ville ha gjort i et annet område, eller fra en annen tidsepoke.

3.2.3 Ornamenters tidsforløp

I Bulgaria finnes det som nevnt tidligere mange forskjellige regioner, og ornamenten er noe av det som gir særpreg til disse regionene. I Shope spilles ornamentene veldig raskt og stakkato, og første tone i ornamentet kan spilles *før* slaget, slik som i eksempelet under. Dette

ornamentet kan ofte finnes igjen i andre typer musikk, og er også et av de mest vanlige å finne i serbisk musikk.

Noteeksempel 14



I Trakia spilles det jeg kaller for *hovedtonene* på slaget, mens ornamenttonene spilles like før slaget, slik som her:

Noteeksempel 15



Ved notasjon skrives disse ornamentene enten som grafiske mordenter/triller, eller ved bruk av stikknoter. For en bulgarsk musiker som er kjent med disse ornamentene og den musikalske stilen, så skriver en ikke utfyllende informasjon om ornamentikk, da dette ofte er noe som legges på av musikerne. Dette er en lignende praksis som en finner igjen i jazzen, hvor en har *realbooks*, som ikke gir noe mer utfyllende informasjon enn en forenklet melodilinje og harmoni. En finner også et lignende system i barokkmusikken med generalbass.

Videre skal vi se noen eksempler hvor jeg analyserer korte lydseksempler for å finne ut av *hvor lenge* før slagene disse ornamenttonene kan være. Jeg tror dette er noe som kan variere litt fra musiker til musiker, men også noe som kan variere ut i fra andre faktorer, slik som hvor i melodilinen et ornament brukes, og hvordan det ligger på instrumentet.

For å så nøyaktig som mulig skulle måle noe som går fort, så må en ta i bruk forskjellige instrumenter og metoder. Jeg har valgt å gjøre disse målingene ved hjelp av et DAW (Reaper), hvor jeg kjører tempoet på opptakene ned til 25 % av opprinnelig tempo. Deretter har jeg brukt et plugin kalt *Melodyne* for å isolere melodilinen. Her har jeg tatt bort unødvendig informasjon, slik som overtoner, perkusjon og akkordinstrumenter. Deretter har jeg observert tiden når de forskjellige tonene starter, for så å regne ut delta (Δ) og tonenes tidsmessige forhold til hverandre.

Noteeksempel 16



H.T. = Hovedtone, O.T. = Ornamenttone

Transkripsjonen over stammer fra et konsertopptak av orkester Trakia, med Ivo Papazov på klarinett, Mariya Karafezieva på vokal, Toncho Minkov og Neshko Neshev på trekkspill, Salif Ali på trommer, Matio Dobrev på kaval og Vasil Denev og Mitko Denev på keyboard. Dette ble spilt inn i 2007 i forbindelse med en festival. De spiller en kitka (flere sanger spilt etter hverandre), og vanligvis mellom sangene så kommer noen deler med satte melodier. Transkripsjonen over er helt i starten på en slik del. Musikken er en pravo horo, men jeg skriver det som $\frac{4}{4}$ med triol-underteiling for enkelhetsskyld. Dette ble målt:

Tabell 3

	H.T. 1.1	O.T.	H.T. 1.2	H.T. 1.3	H.T. 2.1
Starttid (m.s,ms)	27.15,476	27.15,787	27.16,013	27.16,642	27.17,385
L(H.T. 1.1) = 0 (s)	0	0,311	0,537	1,166	1,909
Originalt tempo (s) – L(x)*0,25	0	0,0775	0,13425	0,2915	0,47725
Lengde av slag (i % av $\frac{1}{4}$ - slag)	28,13		38,92	32,95	
		19,75			

Rad 1 i tabellen over viser de forskjellige notenes starttid i opptaket først, altså når anslaget først høres. Merk at opptaket allerede er justert ned til 25 % av originalt tempo. Rad 2 viser det samme, bare at jeg har satt anslaget av første hovedtone (H.T. 1.1) til absolutt start (0 sekunder). Dermed viser tidene i rad 2 for de andre notene hvor lenge etter første anslag de starter. Rad 3 gir den samme informasjonen som rad 2, bare i originalt tempo. Rad 4 forteller oss hvor stor andel av fjerdedelstonen hver åttendedel tar, og rad 5 forteller oss det samme

som rad 4, bare at det gjelder for ornamenttonen (O.T.). O.T. tar ikke plass i seg selv, men dens prosentandel viser oss varigheten av O.T., slik at dette kan sammenlignes med H.T. 1.1 til H.T. 1.3.

Det vi ser her er at hovedtonene ikke har helt lik lengde. Hvis de hadde vært like lange, som trioler i en $\frac{4}{4}$ -takt, så hadde hver av dem vært $\frac{1}{3}$ lang, eller 33 % av $\frac{1}{4}$ -slaget. Det er interessant at det er en variasjon her, men det kan også ha å gjøre med hvor mye på slaget musikeren er. Det som også er interessant er at ornamenttonen er tilnærmet lik 20 % av fjerdedelsslaget. Dette kan gi et inntrykk av at denne ornamenttonen, når en spiller i triolgruppering i 8-delene, kan omtrentlig tenkes som en andre-kvintol over andre-triol, slik som vist grafisk her:

Noteeksempel 17

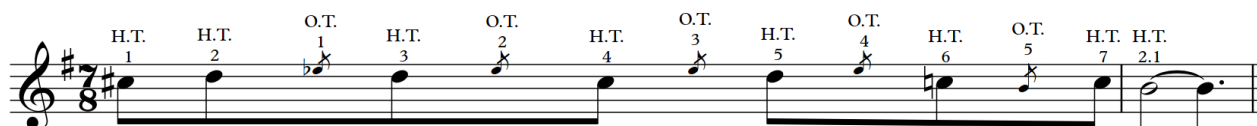


En kan ikke konkludere med at *all* ornamentikk har et relativt forhold 3:5 som eksempelet over. Musikere spiller forskjellig og det er mange faktorer som avgjør et ornaments lengde. Jeg tror at også tempo kan spille en rolle her.

Nå kommer jeg til å gjøre samme forsøk med flere opptak. Jeg ønsker å gjøre dette på forskjellige musikk, så jeg har valgt ut noen opptak hvor det er forskjellige musikere som spiller, og hvor tempoet er annerledes. Det neste opptaket jeg bruker er en rachenica spilt av *Orkestar Slavei* [tidskode 1:10.283 i 100 % tempo]. Forholdet mellom ornamenttoner og hovedtoner regnes på samme måte som i eksempelet fra Orkestar Trakia over.

Førstkommende figur er en transkripsjon av taktens melodi med ornamenttoner skrevet som stikknoter. Figuren etter er en tabell over det jeg fant:

Noteeksempel 18



Tabell 4

	H.1	H.2	O.1	H.3	O.2	H.4	O.3	H.5	O.4	H.6	O.5	H.7	H.2.1
Starttid (m.s,rms)	4.41,121	4.41,772	4.42,116	4.42,146	4.42,567	4.42,790	4.43,119	4.43,267	4.43,614	4.43,816	4.44,118	4.44,330	4.44,850
Originalt tempo (s) – Takt	0	0,16275	0,24875	0,25625	0,3615	0,41725	0,4995	0,5365	0,62375	0,67375	0,74925	0,80225	0,93225
Lengde av takt (i % av $\frac{7}{8}$ -takt)	17,50	10,20		17,30		12,80		14,80		13,80		13,60	100
			0,80		5,98		3,97		5,36		5,69		

Ornamenttonene er ikke medregnet som slag med en lengdeverdi, slik som hovedtonene er. Ornamenttonene er heller innskudd som kommer på toppen av utregningen av lengdeverdier. For verdiene av prosent har jeg rundet av til to desimaler. Tempoet i stykket som jeg analyserte over varierte også noe, men det lå på rundt $\downarrow = 230$ -240 i takten jeg analyserte.

3.2.4 Alternativt ornament for gruppetto

Jeg husker godt en time jeg hadde sammen med min første bulgarske mentor, Toncho Minkov, hvor han lærte meg noen fraser. Vi kom til noen steder i musikken hvor han sa at ornamentene mine var “for lange”, og at jeg burde spille de kortere. Disse ornamentene har ikke denne rytmiseringsfunksjonen, slik som de foregående ornamentene har, men spilles mer på samme måte som ornament fra Shope, ved at de er korte ornament som ofte brukes i kombinasjon med de mer vanlige rytmiske ornamentene fra Trakia, mer for å markere et åttendedelsslag i stedet for et sekstendedelsslag. Disse raskere ornamentene brukes ofte når hovedtonen repeteres og varer lengre enn to åttendedeler, og kan erstatte den mer vanlige opp-ned-bevegelsen (*gruppetto* \sim) hvor ornamenttonene har omtrentlig lik verdi. Her er et notert eksempel på hvordan dette ornamentet brukes (egen notasjon):

Noteeksempel 19



Her har jeg satt en rød ring rundt den raskere ornamenteringen som ofte brukes i stedet for en gruppetto. Ellers i frasen brukes de mer vanlige ornamentene. Merk at disse kan spilles på mange forskjellige måter, og notasjonen over er kun ment som et eksempel for en frase i d-moll.

3.2.5 Instrumentspesifikke ornament

I innledningen til 3.2 *Ornament* nevnte Ralchev at han, Ivo Papazov og de andre musikerne i orkestar Trakia etter hvert ble mer og mer synkron i ornamentikken. Men likevel, hvert instrument har sine utfordringer, og selv om musikerne nå er mer synkrone enn før, er det noen ornament som fortsatt er veldig instrumentspesifikke. Videre skal jeg nevne noen typer ornament som kun er vanlige for bestemte instrumentgrupper.

Gayda, den balkanske sekkepipen, blir brukt i bulgarsk bryllupsmusikk og selv om den er mest vanlig å finne i bryllupsmusikk fra regionene Dobrudzha og Rodopene, så blir gayda også brukt i Trakia. Jeg tror gayda er det instrumentet som bruker de største intervallene i ornamentene sine, hvor en ofte kan finne ornamenttoner som beveger seg opp til en oktav. Disse ornamentene blir av og til brukt på trekkspill også, men ikke i like stor grad.

Kaval, gjeterfløyten, har et ornament som kan minne om noe en hører saxofonister gjøre i jazz⁹, og det er å spille den samme tonen flere ganger etter hverandre, men ved å bruke forskjellige posisjoner for å skape ulike klanger på de to altererende tonene (som har samme tonehøyde).

En annen type ornament som brukes er “slides”, eller **glissando**. Jeg tror det er lettere å finne unntak for instrumenter hvor dette lar seg gjøre enn å faktisk finne instrumenter som bruker glidetoner. Trekkspillet er et temperert instrument som ikke kan spille mikrotoner, og

⁹ Et eksempel på dette er Nedyalko Nedyalkov sin innspilling *Bavna Melodia 1* på albumet *Golemite Bulgarski Maistori – Kaval* (2006) ved tidskode 00:32, 01:34, 01:43 og flere andre ganger. Et eksempel fra jazzen hvor en lignende teknikk brukes er fra *Average White Band* fra det utgitte albumet *Live at Montreux 1997* (2005) med Michael Brecker på saxofon. Ved tidskode 2:58 hører en tydelig hvordan to toner med samme tonehøyde altererer mellom to forskjellige klangfarger.

derfor kan en ikke spille slides på trekkspill. Likevel finnes det noen triks for å etterligne glissandi, som å spille en stikknote like etter en frases siste tone. Denne stikknoten er gjerne en liten ters opp, fra egen erfaring. En type glissando som ikke kan gjøres på trekkspill og andre tempererte instrumenter er glissandi midt i fraser, hvor en går gradvis fra en tone til en annen. I horo-musikk (pravo horo, rachenica, krivo horo osv.) er ikke dette vanlig å bruke, men det brukes hyppig i romamusikken, slik som i kyuchek.

3.3 Melodi og skalaer

Flere skalaer går igjen i bulgarsk musikk, deriblant den velkjente *hijaz*-skalaen som brukes i alt fra kletzmer til persisk musikk. Ettersom Bulgaria ligger i grenselandet mellom øst og vest, kan vi også høre dette i skalaene som blir brukt, med innslag både fra *kirketoneartene* og mer østlige *makam*. Videre skal jeg gå mer inn på de ulike skalaene som brukes i trakisk musikk. Jeg kommer til å beskrive skalaene med navn fra kirketoneartene og harmonisk moll.

3.3.1 Hijaz

Denne skalaen er kanskje en av de mest brukte skalaene i bulgarsk musikk, men den forekommer mange andre steder i verden også. Med vestlige betegnelser kan denne skalaen kalles femtemodus av harmonisk moll.

Noteeksempel 20 – Hijaz



Det som er interessant med denne skalaen, men også med andre skalaer er at en ofte endrer enkelttoner i skalaen avhengig av hvor en er i forhold til grunntonen. Legg merke til at sjette-trinn er lav når en befinner seg over grunntonen. Hvis en beveger seg under grunntonen blir denne ofte endret, slik som i noteeksempelet under.

Noteeksempel 21 – Hijaz under grunntonen



Legg merke til at sjettetrinn nå er halvstor. Denne mikrotonaliteten brukes på instrumenter som kan spille mikrotoner, slik som klarinett, fløyte, saksofon, synthesizere etc. På f.eks. trekkspill kan ikke dette brukes, og en vanlig stor sekst benyttes i stedet.

En spiller ikke i samme oktav hele tiden. Tvert imot, så oktaveres musikken nokså hyppig. Med oktavering mener jeg at en går fra en grunntone til oktaven over eller under, og da følger akkurat de samme reglene for å endre enkelte toner i skalaen. Hvis en for eksempel går fra A3 til A4, så er det F4 som blir en halvstor sekst, mens F5 blir lav.

3.3.2 Fjerdemodus harmonisk moll (Nikriz makam)

Hvis vi tar utgangspunkt i den vestlige betegnelsen harmonisk moll, så introduserte jeg femtemodus av denne i delkapitlet over, som er en durskala. Harmonisk moll er også vanlig å bruke i fjerdemodus, og da har vi en mollskala med forstørret kvart. Her er en notasjon av skalaen:

Noteeksempel 22 – Nikriz eller fjerdemodus harmonisk moll



Som andre skalaer som brukes i trakisk bryllupsmusikk, så kan også denne skalaen bruke forskjellige ledetoner. Hvis en går nedover fra sjetten- til femtetrinn, så vil sjettetrinn ofte være en liten sekst, og ikke en stor sekst som i notasjonen. Denne skalaen brukes også som makam (nikriz), og da kan en tenke seg at en deler skalaen i to, hvor de første fem tonene er nikriz (fra G til C#). De fire øverste (fra D til G) kan altereres, og dette gjøres av og til i bryllupsmusikken, da særlig i kyuchek. Et eksempel på alterering av nikriz er å spille en pentakkord nikriz og en tetrakkord hijaz, slik at det ser sånn ut:

Noteeksempel 23 – “Polymodus” nikriz-hijaz



Når en kombinerer to skalaer på denne måten så bruker jeg begrepet *polymodus*, som Kalin Kirilov gjør i *Bulgarian Harmony*. Mer om dette i kapittel 3.3.5 *Polymodus*.

Noteeksempel 26



Her har jeg markert forstørret kvart, som er en skalatone, med rødt og ren kvart, som ikke er skalatone, med grønt. Legg merke til at forstørret kvart leder oppover mens ren kvart leder nedover.

3.3.4 Mixolydisk

Lydisk dominant #9 kan også sees på som en alterert versjon av mixolydisk, og tonene fra mixolydisk er ikke uvanlig å bruke i lydisk dominant #9. Kalin Kirilov har en veldig god illustrasjon av hvordan mixolydisk brukes i Trakia sammen med mixolydisk, og han introduserer begrepet *polymode*, som jeg kaller for polymodus på norsk. Her er en egen grafisk tegning av Kirilovs illustrasjon på et polymodus i dur, hentet fra Kirilov, Kalin (2014) *Bulgarian Harmony* side 57:

Noteeksempel 27



Denne fremstillingen viser hvordan flere skalaer kan brukes samtidig, ved at ulike tonetrinn har ulike ledetoner. Her har vi lydisk dominant #9 hvis vi spiller skalaen trinnvis oppover, mens vi har mixolydisk hvis vi spiller skalaen trinnvis nedover. I trakisk bryllupsmusikk er det ikke veldig vanlig å bruke kun mixolydisk uten ledetoner, men dette er mer vanlig i andre regioner, slik som i Severna Bulgaria (Nord-Bulgaria).

3.3.5 Polymodus

Dorisk skala blir ofte brukt i trakisk bryllupsmusikk, men veldig sjelden uten alterasjoner. Generelt kan en si at dorisk-frygisk polymodus brukes som dorisk skala i starten av kolyani, mens den brukes som frygisk i slutten av fraser. En annen måte å forklare det på er at

andretrinn altereres, alt etter som hvilken retning melodien går, slik som i noteeksempelet under:

Noteeksempel 28



Her avhenger alterasjonene av andretrinn og sjettetrinn av hvilken retning melodien går. Men det finnes også andre polymodi som brukes i trakisk bryllupsmusikk, og det neste eksempelet er det som etter min mening ligger nærmest tyrkisk makam.

I tillegg til den ovennevnte skala, hvor både dorisk og frygisk brukes om hverandre, så er det også mulig å dele denne skalaen opp i tetrakkord og pentakkord. Hvis vi går tilbake til den første idéen i dette delkapitlet, at en spiller en skala tidlig i en kolyano, mens en spiller en annen skala senere i samme kolyano, så er dette noe som brukes ved å tenke seg en dorisk-frygisk polymodus som en tetrakkord. (I d-moll blir dette fra D til G). Videre kan en alterere den gjenstående pentakkorden til hijaz. Dette kaller jeg for enkelthetsskyld dorisk-hijaz polymodus.

Noteeksempel 29



En skala som vanligvis kun blir brukt i romamusikken i trakisk bryllupsmusikk, og som er hentet fra tyrkisk/arabisk musikk, er jins saba. Denne er veldig vanlig å finne igjen i forskjellige kombinasjoner med andre skalaer hvis en behandler saba makam som en tetrakkord.

Noteeksempel 30 – Jins saba med utgangspunkt i grunntonen D



Denne skalaen kan for eksempel brukes i kombinasjon med en hijaz tetrakkord fra tonen A. Merk at skalaen endres hvis den spilles under grunntonen, og en har halvstor sekst i

stedet for liten sekst. Septimen er også *alltid* lav hvis en går under grunntonen. Hvis en bruker stor septim i en improvisasjon i jins saba, er dette en antydning til at en modulerer/endrer skala.

3.3.6 Mikrofraser og kolyani

I trakisk bryllupsmusikk brukes begrepet kolyani (коляно, norsk: kne) for musikalske deler på x antall takter. De fleste kolyani i moderne trakisk bryllupsmusikk varer i 4 eller 8 takter, men tidligere (før 1980 og i bygdemusikken) var det et større innslag av fraser som varte i andre lengder. Selv om fraser med ulik lengde ikke er like godt representert i dag, er de tilstedeværende. De vanligste lengdene på kolyani som ikke følger et 4 eller 8 takters mønster er 6-, 7- og 5-takters kolyani.

Disse frasene, eller periodene, vi finner i kolyani kan deles opp i mindre enheter, som at vi for eksempel har en frase som går over to takter. Dette kan eksempelvis i en 6-takters kolyano med 2-takters grupperinger. Videre kan vi dele det inn enda mindre, og vi har det jeg kaller for *mikrofraser*. Dette er korte melodiske fragmenter som varer kortere enn en takt, og en måte utøvere lærer seg å improvisere “stilriktig” i trakisk bryllupsmusikk på er å lære seg slike kortere fraser. Disse kan gjerne repeteres flere steder i frasen også. Her er en transkripsjon av en kolyano i rachenica i E hijaz. Denne kommer fra egen improvisasjon.

Noteeksempel 31

Legg merke til at jeg har markert buer i forskjellige farger. Brune buer markerer en typisk mikrofrase som repeteres flere ganger i denne kolyano. Røde buer markerer en mikrofrase som ikke kopieres, men etterlignes i takt 5. Lilla buer markerer en veldig typisk oppadgående skalabevegelse.

3.4 Harmoni

For et øre som er vant til vestlige harmonier kan bulgarske harmonier virke litt uvante. Harmonirekkene IV-V7-I i dur og IVm-V7-Im i moll, som er to veldig vanlige kadenser i vestlig klassisk musikk, forekommer, etter min erfaring, veldig sjelden i trakisk bryllupsmusikk. Derimot er det veldig vanlig å høre IV-IVm-Im. Dette kommer av at IV-V7-I og IV-V7-Im ikke passer godt til skalaene som brukes i trakisk bryllupsmusikk. Med andre ord er ikke jonisk og eolisk veldig vanlige å bruke. I dette delkapittelet skal vi bl.a. se på forskjellige måter å forholde seg til musikalske harmonier på og hvilke harmonier som er vanlige å bruke over forskjellige akkorder.

3.4.1 Syklisk kontra lineær harmonikk

I swingjazz (og i relaterte sjangre) følger en vanligvis et akkordskjema som har et bestemt antall takter. Når en har spilt dette, går en tilbake til toppen av skjemaet og spiller det igjen, den gang med soloer (improvisasjon), som kan gå flere ganger. Til slutt kan en eventuelt spille headen (låten melodi) en siste gang. Trakisk bryllupsmusikk har et fellestrekk til form i jazz, for ofte spilles musikken slik:

Låt → Soloer → Tilbake til låten eller over i ny låt.

Likevel er idéen om harmoni noe annerledes i trakisk bryllupsmusikk og jazz. En kan tenke seg at jazz bruker et *syklisk skjema*, mens trakisk bryllupsmusikk ofte bruker et *lineært skjema*. Med dette mener jeg at en ikke går tilbake og spiller det samme skjemaet, men en spiller gjerne helt andre akkorder i en del fra en annen, som så etterfølges av en ny del med nye akkorder osv. Selv om en ny del har nye akkorder, kan en likevel finne noen mønstre.

Fra egen erfaring kan vi tenke oss at trakisk bryllupsmusikk kan deles inn i to hovedtankemåter om harmoni; akkordskjema og drone. La oss ta for oss spill over akkordskjema først. Ofte kan headen, altså låten melodi før improvisasjonene, være mye mer harmonisk komplekse enn improvisasjonene. For det er i headen en kan planlegge harmonier, og dermed gjøre dem mer avanserte. Improvisasjonene inneholder vanligvis enklere harmoniske strukturer, for, og dette er et viktig poeng, vanligvis er det melodien som antyder og bestemmer retning på det harmoniske underlaget i improvisasjonene. En planlegger vanligvis ikke harmoniske rekker i improvisasjon, men dette kan altså gjøres i

headen. Kompleksiteten i de improviserte akkordene, og nå snakker jeg fra egen erfaring igjen, avhenger av erfaringen og nivået på komp-musikerne, men også på melodiinstrumentalistens tydelighet.

3.4.2 Kalin Kirilov om harmoni

Når vi kommer inn på harmoni i trakisk bryllupsmusikk er det en bok vi ikke kan unngå, og det er Kirilov (2014) *Bulgarian Harmony; In Village, Wedding, and Choral Music of the Last Century*. Denne boken tar for seg veldig mye om harmoni i flere deler av bulgarsk musikk, og har også vært en viktig kilde til dette delkapittelet, og referanse for flere av begrepene jeg bruker i dette kapittelet. I *Bulgarian Harmony* er kapittel 6 det mest relevante, og omhandler harmoni i Trakias danse- og konsertrepertoar fra 1970-tallet til 1990-tallet. Utover kapittelet ser vi at harmoniene blir mer og mer avanserte etter hvert som en beveger seg fra 1970-tallet og utover. Ivo Papazov og hans band “Trakia” er mye brukt som eksempel i Kirilovs kapittel, og kapittelet har et stort fokus på 1980-tallet, for det var da endringene i bryllupsmusikken var størst.

Kirilov skriver om utforskningen av jazzharmonier i bulgarsk bryllupsmusikk, og han kommer med noen poenger jeg ikke har tenkt på før:

*Etter kollapsen av sosialistregimet i november 1989, gikk det bulgarske samfunnet inn i en post-sosialistisk periode. (...) I starten av 1990-tallet ble de fleste politiske musikkensurerings-byråene oppløst. På den ene siden, etter tiår med [musikalsk, egen kommentar] undertrykkelse, begynte bryllupsmusikk å gjøre sitt preg i nasjonale media. På den andre siden ble de virkelige sponsorene av bryllupsmusikk, de som leide inn bryllupsorkestre til å spille i familiefestninger, mer fattige av hyperinflasjon og en fallende økonomi. (...) Etter å ha tapt dens økonomiske støtte gikk bryllupsmusikk inn i en gradvis nedgang. Kirilov (2014) *Bulgarian Harmony* side 161.*

For at musikken skulle kunne utvikle seg, måtte den leve, og for at musikken skulle leve så måtte den ha et sted å bli spilt på. Like etter det ovennevnte sitatet fortsetter Kirilov med at det likevel var noen få gitarister som fortsatte å utforske jazzharmonier i bulgarsk bryllupsmusikk. Utover noen repertoarforandringer og noen nye harmonier var det ikke store forandringer i musikken på 1990-tallet.

3.4.3 Typiske harmonier over dur-skalaer

De mest brukte dur-skalaene som brukes i trakisk bryllupsmusikk er hijaz (femtemodus harmonisk moll) og lydsk dominant #9. Over dur-skalaer er harmoniene vanligvis noe mindre avanserte enn over moll-skalaer, men vi tar for oss moll-skalaer siden. La oss starte med harmonier i hijaz:

Den generelle og mest brukte akkordrekken i hijaz er I | I | vii | I. vii brukes med en dominantfunksjon. Det er vanlig å legge til sjettetrinn av viim, og da kan vi også tenke på den som $v^{\circ}7$, slik som i dette eksempelet i A hijaz:

Noteeksempel 32

Denne akkorden, $v^{\circ}7$, kan av og til benytte en type tritonussubstitusjon, hvor en spiller $bII7$ i stedet for $v^{\circ}7$.¹⁰

Fra kapittel 3.3.1 *Hijaz* leser vi at sjettetrinn i hijaz kan være enten liten eller halvstor (mellom liten og stor sekst). Ettersom seksten kan være halvstor, er det veldig unaturlig å spille en ren IV-akkord over den, siden en da får to veldig nære intervaller (stor og halvstor ters i IV). Men skalaens sjettetrinn kan være liten, og dermed er iv noe som blir brukt over hijaz.

Nå skal vi se på akkorder som brukes over skalaen lydsk dominant #9 i trakisk bryllupsmusikk. Denne skalaen blir vanligvis brukt modalt, og en har vanligvis ikke harmoniske rekker¹¹ som i et akkordskjema. Av og til kan en finne innslag av kortere harmoniske rekker i lydsk dominant #9, slik som dette i låten *Babakova rachenica* spilt av orkestar Mladost på ukjent album¹² utgitt en gang mellom 1978 og 1999 (tidskode 02:41):

¹⁰ Tritonussubstitusjon er ikke *veldig* utbredt i trakisk bryllupsmusikk, men flere musikere jeg har spilt med, deriblant Petar Ralchev, bruker dette nokså ofte som en harmonisk variasjon på dominanten.

¹¹ Man kan forestille seg at den har noen harmoniske rekker som beveger seg veldig sakte, men da er vi inne på modulasjoner, som vi kommer tilbake til i kapittel 3.4.5 *Modulasjoner*.

¹² Etter nøye leting har jeg ikke greid å finne ut av navnet på dette albumet eller når det ble spilt inn. Eneste kjente informasjon jeg har er at det er med orkestar Mladost, som Ivan Milev ledet. Dette orkesteret begynte å spille sammen i 1978 i Bulgaria, og ble oppløst etter at Milev flyttet til New York i 1999.

Noteeksempel 33

The image shows two systems of musical notation in 7/8 time. The first system begins with an F7 chord and consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system starts at measure 5 and includes the following chords: F, F7/A, B \flat , B $^{\circ}7$, C7, and F. The notation includes stems, beams, and various chord symbols above the notes.

Merk at dette skjemaet brukes som siste halvdel av en åttetakters kolyano. Dette skjemaet finner en også igjen i andre taktarter. En annen akkord som brukes i lydsk dominant #9 er #iv $^{\circ}7$. Denne brukes som en “spenningsakkord”, og løses så godt som alltid opp i I7, etter egen erfaring.

Petar Ralchev viste meg noe som brukes i lydsk dominant #9 i trakisk bryllupsmusikk, selv om det ikke er det mest vanlige å gjøre. Det han viste var å spille akkordrekke, gjerne hentet fra annen musikk som for eksempel vestlig barokk-musikk, og så tilpasse melodien over dette. Et eksempel er akkordrekken | C | G/B | Am | G | F | C/E | G/D | C |. Her tar Ralchev utgangspunkt i C lydsk dominant #9, og skala tilpasses etter de underliggende akkordene¹³. Dette er noe ikke improviseres, men en planlegger slike harmoniske strukturer i forkant.

3.4.4 Typiske harmonier over moll-skalaer

Trakisk bryllupsmusikk har flere interessante harmonier som er vanlige å bruke over moll-skalaer, og horo-musikken og kyuchek-musikken bruker noen forskjellige harmonier.

Først, hvis vi tar utgangspunkt i dorisk, så spilles i som tonika, og en ville ikke brukt V7 som dominant, men heller VII.¹⁴ Hvis vi bruker A-moll som eksempel, ville en veldig vanlig akkordrekke være | Am | Am | G | Am |, og dette er en mye brukt standard i mange typer musikk. Som jeg nevnte i skala-kapittelet, er det ikke veldig vanlig å holde seg i dorisk over en hel åttetakters-periode. Man bruker ofte frygisk som et innskudd i slutten av fraser

¹³ Dette er en harmoni-behandlingsmetode som tar utgangspunkt i jazz-improvisasjon.

¹⁴ Det er vanlig å snakke om dominanten som VII i trakisk bryllupsmusikk, men det er også mulig, som i hijaz, å legge på denne akkordens store sekst og bruker denne som grunntone i akkorden. På den måten ender en opp med v7 (Akkorden E-moll i tonearten A-moll)

(dorisk-frygisk polymodus). Dermed virker det veldig ulogisk å bruke VII, eller G-dur i A-moll, når en går fra å bruke tonen B til tonen B \flat . Her skulle en tro det er logisk å bruke vii, eller G-moll i A-moll, men dette er ikke tilfelle. Hvis en spiller i dorisk-frygisk polymodus, er den vanlige kadensen | Am | D | Dm | Am |, eller med romertall, | i | IV | iv | i |. Denne akkordrekken kan forflyttes, slik at man for eksempel spiller | i | IV/vii | iv/vii | vii | IV | iv | i |. I tonearten A-moll ville vi hatt noe jeg kaller for en *mikromodulasjon* til G-moll, før vi går tilbake til A-moll. Dette følger også idéen om dorisk-frygisk polymodus.

Den andre polymodusen jeg omtalte i skala-kapittelet var dorisk-hijaz polymodus. Denne ligner noe på dorisk-frygisk polymodus i kadensene, men en tar ofte en “harmonisk omvei”. En vanlig måte å bruke dorisk-hijaz polymodus på er å starte en frase i dorisk, deretter bevege seg over i hijaz fra fjerdetrinn, før en går tilbake til det opprinnelige førstetrinn, enten i dorisk eller frygisk. Her er et notert eksempel på dette:

Noteeksempel 34

The musical notation consists of two staves in 6/8 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in eighth notes. Above the staff, chords are indicated: Am, Cm, and D. Below the staff, two brackets label the modes: 'Dorisk' under the first two measures and 'Hijaz' under the last two measures. The second staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody continues with eighth notes. Above the staff, chords are indicated: Cm, D, Dm, and Am. Below the staff, two brackets label the modes: 'Hijaz' under the first two measures and 'Dorisk-frygisk med IV-iv-i' under the last two measures.

Eksempelet over er en tenkt improvisasjon i pravo horo. Når en spiller i Am, kan solisten gi et musikalsk tegn for harmoniene. På grunn av denne masteroppgavens begrensning har jeg ikke mulighet til å gå inn på tegn (ques) i trakisk bryllupsmusikk, men dette er noe jeg også finner veldig interessant ved musikken. Komp-musikerne tar slike fraser som den over veldig raskt, og harmoniene er ikke uventede for bryllupsmusikere med mye erfaring.

3.4.5 Modulasjoner

I dette delkapittelet ønsker jeg å se på harmoni over en lengre periode enn fra takt til takt. I soloer i trakisk bryllupsmusikk hører en ofte forskjellige modulasjoner. Disse modulasjonene er vanligvis ledet av solisten og kan være enten improviserte eller planlagte. Om modulasjonene er planlagte eller improviserte avhenger ofte av både scenisk og musikalsk

kontekst, altså om det er i et bryllup eller i studio/på en konsertscene, og om en er i en kolyano med en standardmodulasjon eller ikke.

Noen band modulerer hyppigere enn andre, men en ting til felles for de fleste band er at modulasjonene skjer på omtrent samme tid; enten *på* enere i perioder eller *like før* nye perioder. Noen modulasjoner er også mer vanlige enn andre, og dette ønsker jeg å gå nærmere inn på.

Et eksempel jeg ønsker å bruke for å se på standardmodulasjoner i trakisk bryllupsmusikk er solopartiene i låten *Ruchenitsa a La Paganini* av *Yuri Yunakov Ensemble* (2001) på albumet *Roma Variations*. Headen avslutter i G-dur og går over i en bro i G hijaz (tidskode 01:12). Etter broen har de en firetakters tutti-del modulert til C lydsk dominant #9, og solo på saxofon følger i samme toneart. Saxofon modulerer til F lydsk dominant #9 på eneren i en 8-takters periode. Kompet følger etter i F en takt etter periodens start (tidskode 01:43). Saxofon bruker tonen G som andretrinn i F-dur like før en ny periode, så vi vet at en ikke lengre fortsetter i lydsk dominant #9, men at *noe* kommer til å skje. I neste periode (som starter to takter etter at tonen G ble introdusert, tidskode 01:58) moduleres det opp til G hijaz. Neste modulasjon er interessant. Dette er en tutti-del som fortsetter i G hijaz melodisk sett, men sett hele perioden i sammenheng har en modulert til D dorisk-hijaz polymodus. Derfor er periodens første frase i G-hijaz, mens periodens andre frase er i D dorisk-frygisk polymodus. Trekkspill tar over med første temaet fra capriccio nr. 24 i D-moll og $\frac{7}{8}$, og spiller deretter et atonalt parti uten komp, før en går inn i D lydsk dominant #9. Deretter kommer en ny modulasjon til E hijaz som starter på eneren i en periode, etterfulgt av et parti i E lydsk dominant #9. Den siste modulasjonen fra trekkspill går til A hijaz, og saxofon tar over i samme toneart og modulerer så til G hijaz. Som avslutning kommer en tutti-del som fortsetter i G-hijaz.

I denne låten av Yuri Yunakov Ensemble finner vi flere modulasjoner som er veldig typiske for trakisk bryllupsmusikk:

- “Intramodulasjon” – Hvor en holder seg til samme grunntone, men endrer skala.
- Modulasjon opp/ned en kvint
- Modulasjon opp/ned stor sekund – To av de mest vanlige modulasjonene. Disse kan gjerne være fra hijaz til hijaz, men er også vanlig å bruke fra hijaz til en moll-basert polymodus.

Disse er de mest vanlige modulasjonene, men en kan også høre mange andre typer modulasjoner, og forskjellige band har forskjellige preferanser på modulasjoner.

En annen type modulasjon som jeg tenker er verdt å nevne er ned en liten ters. Denne er veldig typisk for romamusikk og brukes gjerne fra hijaz til hijaz eller fra hijaz til dorisk/frygisk polymodus. Denne modulasjonen går til en vestlig-temperert sekst, og ikke til en halvstor sekst, som faktisk brukes som sekst i hijaz, som nevnt i skala-kapittelet 3.3.1 *Hijaz*¹⁵. (Se noteeksempel 21).

3.4.6 Andre typer harmonier

Jeg har nå gått gjennom de mest brukte harmoniene i trakisk bryllupsmusikk, men i en begrenset oppgave har jeg selvfølgelig ikke mulighet til å rekke over *alt* av harmoni i trakisk bryllupsmusikk. Likevel er det noe jeg ønsker å fremheve.

En musiker som jeg mener har utforsket harmoni veldig mye i bulgarsk bryllupsmusikk er Plamen Dimitrov. I tillegg til harmoni har han prøvd ut veldig mange kombinasjoner av bulgarsk bryllupsmusikk med andre sjangre¹⁶.

Etter år 2000 kom det en ny generasjon musikere på banen, og flere av disse er barn av bryllupsmusikerne som var mest aktive på 1980-tallet. En musiker jeg ønsker å fremheve fra denne generasjonen når vi er inne på harmoni er Mitko Denev, sønn av Vasil "Vasko" Denev fra orkester Trakia. Mitko Denev er keyboardist, og implementerer ofte harmonier basert på halvtone-bevegelser og tritonus-substitusjoner, og har en mer jazzharmonisk tilnærming til trakisk bryllupsmusikk enn hva som var vanlig på 1980-tallet.

¹⁵ Mikrotonale modulasjoner er ikke vanlig å bruke i trakisk bryllupsmusikk, men en kan finne det igjen i andre sjangre. Sett fra et musikkteoretisk perspektiv er mikrotonale modulasjoner noe som ville vært interessant å utforske i bulgarsk og tyrkisk musikk, siden musikk fra disse landene allerede bruker andre intoneringsystemer enn det vestlig-tempererte systemet.

¹⁶ Hør på Plamen Dimitrov sitt album *Put bez granici (Път без граници, en reise uten grenser)* fra 1993.

4 Diskusjon

Jeg har nå undersøkt trakisk bryllupsmusikk og dens bruk i en lengre periode. I kapittel 4 ønsker jeg å diskutere musikken i en litt større kontekst. Jeg tar for meg endringer i musikken over tid, ser på aspekter ved musikken i sammenheng med de ulike teoretiske perspektivene, hvordan musikken blir brukt utenfor Trakia og hvordan musikken har blitt påvirket av bulgarsk nasjonal politikk og økonomi.

Men aller først: Hvordan har jeg svart på denne masteroppgavens hovedproblemstilling? Den første delen av problemstillingen var å skulle undersøke kjennetegn i bulgarsk bryllupsmusikk fra Trakia-regionen mellom 1980 og 2020. Jeg valgte å dele opp dette etter musikalske elementer, og ikke etter tidsperioder. For å tydeliggjøre tidsepokene, nevnte jeg dette der hvor det var relevant. En ting jeg fant ut rundt dette var at det ikke har vært en veldig stor forskjell i *hva* som ble gjort i de forskjellige tiårene, men en mye større forskjell på *hva* som ble gjort *før* og *etter* 1980-tallet. I dette diskusjonskapittelet vil jeg også prøve å gi noen synsvinkler på hvorfor det kan være slik at musikkens endring på 1980-tallet var så rask, og hvorfor den stagnerte utover 1990-tallet.

I det andre delspørsmålet i hovedproblemstillingen ønsket jeg å undersøke hvilke sammenhenger (kontekster) en finner trakisk bryllupsmusikk i, og dette tror jeg avhenger mye av tidsavgrensningen enn hva de musikalske elementene gjør. Jeg har sett på musikken i to hovedkontekster; bryllupskonteksten og konsertkonteksten. Trakisk bryllupsmusikk hører naturlig nok til i brylluper, og den har i hele perioden fra 1980 til 2020 blitt brukt i brylluper. Konsertkonteksten for trakisk bryllupsmusikk var noe begrenset i det første tiåret av perioden, og dette er noe jeg ønsker å diskutere i dette kapittelet. Videre i diskusjonskapittelet ønsker jeg å belyse og diskutere endringer i trakisk bryllupsmusikk for den aktuelle perioden.

4.1 Endringer i trakisk bryllupsmusikk mellom 1980 og 2020

Musikk er stadig i endring, og i noen perioder endres musikk raskere enn i andre perioder. I kapittel 3 undersøkte jeg generelt hvilke elementer i trakisk bryllupsmusikk en finner i perioden 1980-2020. Videre ønsker jeg å diskutere endringer i trakisk bryllupsmusikk over denne 40-år lange perioden.

4.1.1 Trakisk bryllupsmusikk på 1980-tallet sammenlignet med før 1980

Som jeg nevnte flere ganger i kapittel 3, så var bryllupsmusikken før 1980 noe enklere enn etter 1980. På 1980-tallet eksperimenterte musikerne mye med alt fra rytmikken til melodi og harmoni, men ornamentikken utviklet seg til å få “en slags standard”. Med at ornamentikken ble mer eller mindre standardisert mener jeg at bryllupsmusikere utviklet en felles måte å spille ornamenten på, på tvers av instrumenter. Noen ornamenten ble fortsatt veldig instrumentavhengig på grunn av at forskjellige instrumenter har forskjellige muligheter og begrensninger. 1980-tallet ser jeg på som høydepunktet for utviklingen av trakisk bryllupsmusikk slik vi kjenner den i dag.

4.1.2 Trakisk bryllupsmusikk på 1990-tallet sammenlignet med 1980-tallet

Etter den raske utviklingen på 1980-tallet var ikke utviklingen like stor på 1990-tallet. Likevel var det flere enkeltmusikere og enkelte band som prøvde ut flere nye måter å bruke trakisk bryllupsmusikk på.

Sjangeren “popfolk”, som jeg bare har nevnt i kapittel 1.2.4 *Kategorier av bulgarsk musikk*, gjorde sitt inntog og folkemusikken ble i større grad enn før påvirket av vestlig popmusikk fra 1980- og 1990-tallet. Romamusikk fikk også større plass på den bulgarske musikkscenen etter kommunismens fall, for romamusikk ble ikke sett på som “bulgarsk musikk” av den statlige musikkensoreringen frem til 1989. Når denne musikkensoreringen forsvant, ble det akseptert at romamusikk også kunne spilles i radio og på tv¹⁷.

Flere av de store bryllupsorkestrene fra 1980-tallet sluttet helt eller delvis å spille i brylluper på 1990-tallet, og gikk heller over til å holde konserter. Orkestar Trakia ledet an dette med internasjonale konserter. Jeg ønsker også å trekke frem musikere som Nedyalko

¹⁷ Bulgaria har flere TV-kanaler for folkemusikk, og en av de største er Tiankov TV. Denne har nå to kanaler; Tiankov Folk og Tiankov Orient, hvor den sistnevnte har et fokus på romamusikk.

Nedyalkov, Angel Dimitrov, Peyo Peev, Theodosii Spasov, Stoyan Yankulov, Plamen Dimitrov og mange, mange flere, som jobbet hardt som musikere i Bulgaria på 1990-tallet og har satt sine preg på hvordan bulgarsk musikk kan høres ut i samspill med andre sjangre.

4.1.3 Trakisk bryllupsmusikk etter år 2000

1980-tallet ga trakisk bryllupsmusikk en uventet retning fra det som skjedde før. På 1990-tallet holdt denne stilen seg som den var. Etter år 2000 tenker jeg at musikken igjen har fått en ny oppblomstring. Nye generasjoner av musikere kommer til, og disse tenker jeg har et annet syn på bryllupsmusikk enn de som spilte og utviklet disse stilene på 1980-tallet. Min erfaring tilsier at flere i Bulgaria så på bryllupsmusikken fra 1980-tallet som noe gammeldags, men en viktig tradisjon, på starten av 2000-tallet.

Flere av musikerne som begynte å spille på 2000-tallet er barn av musikerne fra 1980-tallsgenerasjonen, og mitt syn er at de har tatt med seg flere elementer fra 1980-tallsmusikken inn i samtiden, og en *hører* at det er samme musikk. Likevel kan en også høre antydninger til andre musikalske referanser, særlig i harmoniene. Tidligere hørte en stort sett tre- og firklanger, men ut på 2000-tallet ble det mer vanlig å bruke innslag av altererte akkorder, og diverse substitusjoner, slik som kromatiske akkordføringer og ters-baserte akkordrekker (en kan tenke seg noe lignende Coltranes *Giant steps*).

Når musikken flyttet seg fra bryllupet til konsertscenen i stor grad på 1990-tallet, så tenker jeg at det også skjedde noe musikken *fordi* den ikke skulle brukes til dans. Det gikk over til *også* å bli kunstmusikk, og på den måten kunne musikerne prøve ut ting som ikke trengte å passe til dans.

4.1.4 Musikalsk endring sett i lys av politikk og nasjonaløkonomi

Mye spiller inn i hvordan musikk blir utformet. Jeg tror det er lurt å se på økonomien til de som hyret inn musikere til sosiale sammenkomster for å forstå hvorfor bryllupsmusikken fikk konsertscenen som kontekst utover mot 1990-tallet.

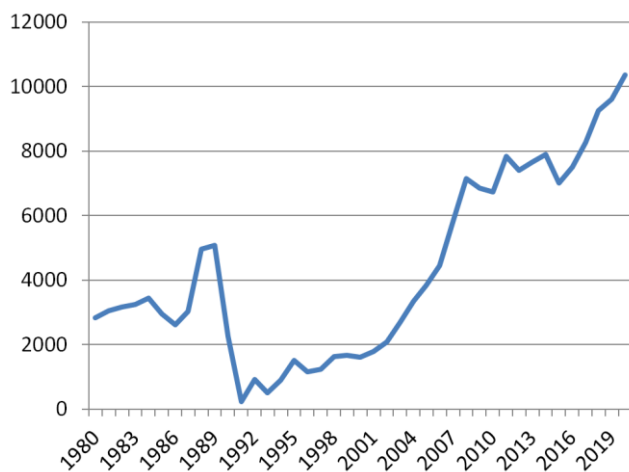
Jeg har hentet ut informasjon om Bulgarias brutto nasjonalprodukt (GDP) fra International Monetary Fund (IMF), som jeg så har satt opp grafer på.

https://www.imf.org/external/pubs/ft/weo/2019/01/weodata/weorept.aspx?sy=1980&ey=2020&scsm=1&ssd=1&sort=country&ds=.&br=1&pr1.x=52&pr1.y=9&c=918&s=NGDP_RPC

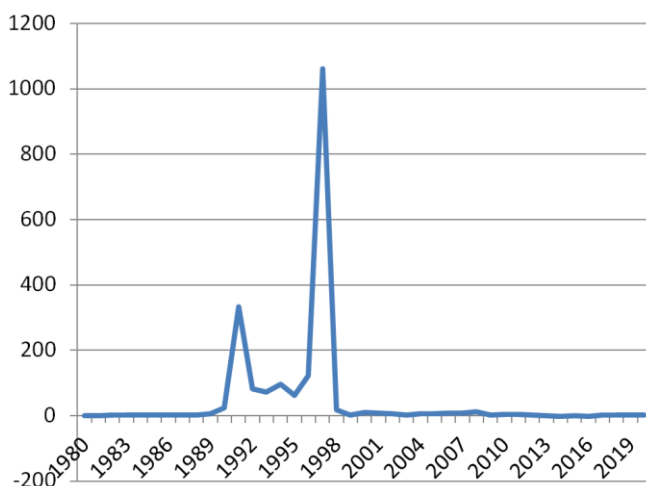
[H%2CPPP%2CNGDPDPC%2CPCPI%2CLUR%2CGGXCNL_NGDP%2CGGSB_NPGDP%2CGGXWDG_NGDP&grp=0&a=#download](https://data.oecd.org/gdp/ngdp-bulgaria.htm), hentet i juni 2020).

Den første grafen (tabell 5) viser GDP per innbygger i Bulgaria i perioden 1980 til 2018. Det er også gjort et estimat for 2019 og 2020. Her ser vi tydelig at GDP per innbygger gikk kraftig ned rundt kommunismens fall i 1989. Dette er ofte ensbetydende med lavere kjøpekraft for gjennomsnittsinbyggeren. Verdiene er i USD og inflasjonsjustert til dagens kurs.

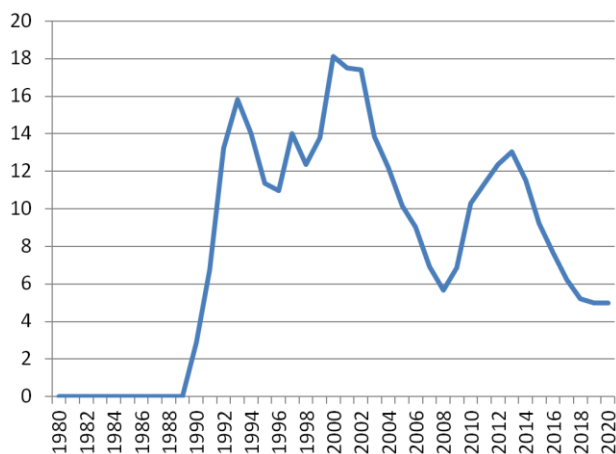
Tabell 5 – BNP per innbygger i Bulgaria fra 1980 til 2020



Den andre grafen (tabell 6) viser inflasjonen for bulgarske lev (BGN) for samme periode. Verdiene viser prosentvis forandring i inflasjon regnet fra 1980. Bulgaria hadde en jevn inflasjon på mellom 2 % og 3 % frem 1989. Fra 1989 til 2009 varierte inflasjonen i Bulgaria veldig, og i 1992 møtte landet en hyperinflasjon på 1061,2 %, hele tre år etter kommunismens fall. Siden 2009 har inflasjonen vært relativt stabil rundt 1-3 %, og i noen år også vært negativ. Dette kommer ikke veldig tydelig frem i den grafiske fremstillingen ettersom utslaget i 1992 var så stort.

Tabell 6 – Inflasjon, gjennomsnittlig konsumpris i Bulgaria 1980-2020

Arbeidsledigheten i Bulgaria ble ikke regnet før i 1989, og det kan være flere grunner til dette, men jeg ønsker ikke å spekulere rundt det. Hvis vi ser på grafen under (tabell 7), ser vi at arbeidsledigheten steg drastisk fra det første året den ble registrert. I 1990 var 2,9 % av den arbeidsføre befolkningen arbeidsledig. Frem til 1993 steg dette tallet til 15,84 % og holdt seg mellom 10 % og 14 % frem til den nye rekorden på 18,13 % i år 2000. Den siste toppen av arbeidsledighet i Bulgaria ble observert i etterkant av finanskrisen i 2008, men den har enda ikke nådd samme nivå som på 1990-tallet.

Tabell 7 – Arbeidsledighet i Bulgaria 1980-2020

Ut i fra de tre grafene ovenfor ser det nokså positivt ut for økonomien i Bulgaria og pilene peker oppover. Dette tror jeg også kan være med og gi utslag for utvikling av musikk. Når folk får bedre råd til å leie inn musikere til arrangementer, blir det også flere spillejobber på flere musikere, og dette kan i sin tur bidra til at musikerne får utviklet nye spillestiler og nye måter å tenke trakisk bryllupsmusikk på.

For ca. 70-100 år siden var staten Bulgaria raus med støtte til utvikling av musikk, litt som kulturrådet og andre aktører har vært i Norge de siste 40-50 år. Jeg tror at bulgarsk kultur har veldig mye å tjene på å gjeninnføre disse støtteordningene, men kanskje ikke med den samme sensuren som det var under kommunismen.

4.1.5 Tradisjon eller trend?

Hvor lenge må noe ha eksistert før det kan kalles en tradisjon¹⁸? Dette er et spørsmål knyttet til folkloristisk vitenskap og veldig relevant for trakisk bryllupsmusikk. Trakisk bryllupsmusikk bruker jeg som en samlebetegnelse for ringdans-musikken (horo) fra Trakia og kyuchek fra romakulturen. Min tanke rundt trakisk bryllupsmusikk er at det startet som en trend med *basis* i folkemusikken, og etter som tiden gikk har det gradvis utviklet seg til å bli en tradisjon.

La oss så sammenligne dette med norsk folkemusikk. Norsk folkemusikk har i de senere år blitt brukt hyppig inn i andre former for musikk, en har fått folkrock, folkmetal, folkemusikere som improviserer med et utgangspunkt i både norsk folkemusikk og Avant garde, men også tidligere kom det nye utgaver av folkemusikken, slik som gammeldans og enda tidligere var pols et nytt fenomen, så jeg tror en kan si at musikalske tradisjoner er i en stadig forandring. Dermed mener jeg musikalske tradisjoner starter som en trend som (vanligvis) baserer seg på en allerede eksisterende tradisjon. Når en så trekker inn noe nytt, enten fra annen musikk eller en utøvers egen kreativitet, tenker jeg at dette er noe som kan bli en trend, som så igjen kan bli en tradisjon hvis det er noe som vedvarer over lengre tid og hvis andre personer kopierer dette nye.

Spørsmålet da er hvem det er som kan forandre på musikken. Nå er jeg, og andre musikere som undersøker musikk en selv spiller, i en merkelig posisjon, hvor det er nettopp musikere som oss som er med på å forme musikken vi spiller til å bli noe nytt. Jeg tror dette kan være problematisk for en tradisjonell rolle som etnomusikolog, eller det er i hvert fall noe en må være veldig bevisst over; at en kan være med å forandre på det en undersøker ved å undersøke det så tett.

¹⁸ Hentet fra artikkelen *Tradisjon* i Store Norske Leksikon: "I alminnelig språkbruk betyr tradisjon kulturemner som er overført fra slektledd til slektledd gjennom tid." Trakisk bryllupsmusikk er en muntlig overført utøvertradisjon, fra generasjon til generasjon.

4.2 Trakisk bryllupsmusikk utenfor Trakia

Trakisk bryllupsmusikk, eller hvis vi først ser mer generelt på det, bulgarsk musikk har lenge fått oppmerksomhet utenfor Trakia. Fra 1920-tallet ga den bulgarske staten støtte til flere kor og orkestre som fremførte og utviklet bulgarsk folkemusikk. På 1950-tallet ble Ensemble Filip Kutev stiftet, som er et av flere veldig innflytelsesrike ensembler i obrabotki-tradisjonen. I følge en biografi om Frank Zappa, (Miles (2004), *Zappa: A biography*) var albumet *Music of Bulgaria* (1964) et av Zappas favorittalbum. På 1980-tallet begynte bryllupsmusikken å utvikle seg til å bli noe nytt.

Bryllupsmusikken fra 1980-tallet fikk også stor oppmerksomhet. Orkestar Trakia er kanskje det orkesteret som har gitt bulgarsk bryllupsmusikk, og trakisk bryllupsmusikk spesielt, mest oppmerksomhet utenfor Bulgaria, selv om det selvfølgelig også er mange andre orkestre som har gjort seg bemerket, slik som orkestrene Palitra, Mladost, Kozari og Orfei for å nevne noen.

4.2.1 Trakisk bryllupsmusikk i Norge

Hvis jeg skal løfte frem ett band som har gjort trakisk bryllupsmusikk kjent i Norge, så må det være Farmers Market. Dette bandet begynte å spille sammen på 1990-tallet og har brukt flere elementer fra bulgarsk musikk og blandet det sammen med elementer fra mange andre musikalske stiler. Siden 1990-tallet har Farmers Market holdt flere konserter med bryllupsmusikere fra Trakia, deriblant Petar Ralchev, Ivo Papazov, Nedyalko Nedyalkov, Fekata og Trifon Trifonov for å nevne noen.

Jeg tror at noe av grunnen til at trakisk bryllupsmusikk slo an i Norge på 1990-tallet var at den er veldig energetisk og “noe annet” enn mye annen musikk som ble spilt i samtiden i Norge. Trakisk bryllupsmusikk er teknisk krevende, og jeg tror at også dette kan ha spilt en rolle i dens utbredelse. På 1990-tallet var det mye som skjedde på undergrunns scenen i Norge. Svartmetall fikk sin andre bølge og norsk death metal var i en utviklingsfase på starten av 1990-tallet. Metall er en ofte rytmisk kompleks sjanger, og jeg tror at dette kan ha vært med på å tiltrekke metall-fans til å også bli interessert i trakisk bryllupsmusikk. Improvisasjons- og harmoniaspektet ved musikken tror jeg kan ha vært interessant for jazzmusikere og jazztilhørere. Kort sagt tror jeg trakisk bryllupsmusikk er en musikk som lett faller i smak for personer som ikke har et veldig mainstream-rettet lytteøre og som liker

energetisk og teknisk avansert musikk. Det var nettopp dette som først rettet oppmerksomheten min mot trakisk bryllupsmusikk.

4.2.2 Min egen utøverpraksis – Hvordan kan jeg bruke musikken i et norsk kulturliv?

Jeg er en utøver som bruker trakisk bryllupsmusikk inn i egen utøverpraksis. Jeg vil ikke kalle meg selv for en tradisjonalist for jeg liker å kombinere musikk og bruke elementer fra forskjellige sjangre inn i egen spillestil. Likevel lever jeg etter ideologien til min første musikk lærer, V. Penjin: “*En må lære reglene før en kan bryte dem*”. Derfor prøver jeg å lære meg en sjanger “som den er”, eller slik andre utøvere spiller den, før jeg bruker den inn i annen musikk.

Til nå har jeg fått brukt elementer fra trakisk bryllupsmusikk på mange måter. Jeg har holdt “bulgarske konserter” i Norge, hvor vi spiller musikken som den er, da med en helt annen kontekst enn et bulgarsk bryllup eller på en scene for et bulgarsk publikum¹⁹. Jeg har brukt musikken inn i klubbmusikk, norsk folkemusikk, jazz, Avant garde og funk, og andre sjangre, og jeg har også brukt elementer fra andre sjangre inn i trakisk bryllupsmusikk som for eksempel å utforske harmoni ved å bruke reharmoniseringsmetoder fra jazz. Det er absolutt mulig å livnære seg som musiker med å ha bulgarsk musikk som basis, selv om jeg også må si at jeg også spiller musikk helt urelatert til Trakia.

I tillegg til å bruke trakisk bryllupsmusikk som utøvende musiker i Norge har jeg også spilt med bryllupsorkestre i Bulgaria og ellers på Balkan, i Frankrike og i USA. Noe annet som er nokså populært er seminarer om musikken, og jeg har holdt slike både i Norge og i Frankrike. Dette er noe jeg tenker å gjøre fremover parallelt som jeg er utøvende musiker.

4.3 Har jeg møtt mine forventninger til målsettingen?

I kapittel 1.2.2 *Mål med oppgaven* satte jeg meg noen mål som jeg ønsket å fylle gjennom denne masteroppgaven. I dette delkapittelet ønsker jeg å se om jeg har oppnådd disse målene.

¹⁹ Her kommer en helt annen kontekst enn tidligere diskutert i denne masteroppgaven inn i bildet, hvor hverken utøvere eller publikum nødvendigvis er bulgarere. Jeg får dessverre ikke mulighet til å gå inn på dette i detalj gjennom denne masteroppgaven.

Det første målet mitt var at jeg skulle kunne lære meg selv og andre mer om bryllupsmusikken fra Trakia. Jeg har absolutt lært mye ved å skrive denne masteroppgaven, og jeg kan ikke gjøre annet enn å håpe på at flere personer ser denne oppgaven som nyttig for sitt arbeid med trakisk bryllupsmusikk. Det sistnevnte er nok noe jeg får svar på i ettertid.

Mitt andre mål med denne masteroppgaven var å skulle få kartlagt så store deler som mulig av uskrevne regler i trakisk bryllupsmusikk. Jeg er veldig fornøyd med formuleringen med “så store deler som mulig”, for å skulle få kartlagt alt ville vært en umulig oppgave. Etter hvert som jeg lette dypere og dypere i musikken, fant jeg stadig mer og mer, og hvis en ikke setter en grense for hva en ønsker å finne ut, så kunne jeg ha endt opp med en uendelig mengde informasjon. For desto dypere en graver i et tema, desto mer finner en ut, og hvert nye “spor” gir nye tråder en kan følge som kan være relevante. Jeg mener jeg har greid å finne svar på mye av det jeg lurte på i forkant av oppgaven. Jeg har greid å samle sammen en oversikt over forskjellige musikalske elementer som er vanlige å bruke i trakisk bryllupsmusikk, men jeg har langt i fra greid å samle sammen alt, og det er et mål jeg ikke ønsker å bestrebe i en masteroppgave, fordi omfanget ville ha vært så stort.

Mitt tredje mål med denne masteroppgaven ligner litt på det første målet, men det første målet er mer utøvelsesrettet, mens dette tredje målet er mer teoretisk rettet. Jeg ønsket å skrive en masteroppgave som kan brukes for videre undersøkelser, enten direkte knyttet til trakisk bryllupsmusikk, eller knyttet til metodene en bruker for å undersøke musikk. Jeg håper også at denne masteroppgaven kan bli brukt for å undersøke sammenhenger mellom trakisk bryllupsmusikk og andre temaer, slik som andre typer musikk, politiske sammenhenger med utvikling av musikk o.l. Dette er noe jeg har tenkt på gjennom arbeidet med masteroppgaven, og jeg tror jeg har skrevet oppgaven slik at den kan brukes av interesserte ved en senere anledning.

4.4 God og dårlig musikk: Det subjektive ved musikk, smak og behag

I forkant av intervjuene i Bulgaria spilte jeg og Petar Ralchev i en bursdag i Sofia, og på vei tilbake diskuterte vi litt om musikk. Vi snakket om hvilken musikk vi liker og hva vi ser på som en bra improvisasjon, og etter denne samtalen var det én setning Ralchev sa som satt igjen hos meg: *“Det finnes to typer musikk: God musikk. Og dårlig musikk. Så er det opp til*

deg å bestemme hvor det du hører skal plasseres". Noen dager senere hadde jeg mitt første intervju, og dette var intervjuet med Nedyalko Nedyalkov. Jeg spurte han om hans tanker rundt god og dårlig musikk:

Tøsse: -Men tror du at det er mulig å uttrykke med ord hva som er god musikk, og hva som er dårlig musikk? Uavhengig av stilart?

Nedyalkov: -For meg så er god musikk den som kan bevege deg, den som fremkaller følelser. Den andre typen musikk, som er mer som "hahaha", den er mer... Jeg vet ikke.

Tøsse: -Mer som en vits?

Nedyalkov: -En vits? Ja, jeg vet ikke helt. Men hvis noen spiller denne "gode" musikken, så er dette på en slik musikalsk måte at det beveger deg i en retning som gjør at du begynner å tenke på noe eller at du ser for deg bilder. Den åpner opp fantasien og sansene på et vis. Eller så kan den få deg til å gråte, gjøre deg glad eller veldig begeistret. Det må finnes noe dypt i musikken, det er sikkert. Den må komme fra innsiden, den må være oppriktig og ment. Og så må publikum føle noe. Men hvis det er det motsatte av dette...

Tøsse: -Så det motsatte av dette er dårlig musikk?

Nedyalkov: -Ja, eller hykleri.

5 Veien videre

Avslutningsvis ønsker jeg å gi et overblikk over sider ved trakisk bryllupsmusikk jeg ikke har rukket å få med i denne masteroppgaven, men som likevel er relevante. Jeg ønsker å se på hva jeg og andre som utøvere og kunnskapsbærere kan gjøre for å videreutvikle trakisk bryllupsmusikk, og jeg ønsker å komme med egne tanker om veien videre for musikken.

5.1 Aspekter ved trakisk bryllupsmusikk

5.1.1 Nye kontekster

Bulgaria hadde statlig kontroll på musikken i landet i mange år. På 1980-tallet greide bryllupsmusikere å komme seg unna denne sensuren ved å spille i kontekster som ikke ble sensurert. Etter kommunismens fall åpnet Bulgarias grenser seg, og det var ikke lenger noen statlig kontroll over musikken, hverken på det som gikk inn eller det som gikk ut av landet. Dette synes jeg er et veldig spennende tema å se nærmere på. Hva skjer med musikk når den plutselig blir “sluppet løs”? Hvis noen, hvem kontrollerer musikken? Er det utøverne, musikkvitene eller publikum?

Hvem skal bestemme hva som kan spilles? En kan godt tenke seg at det er utøvere, komponister og andre musikkskapere som bestemmer hva som spilles, for det er jo de som *skaper og presenterer* lyden. Men for at utøvere skal kunne holde seg motivert til å fortsette sitt musikalske arbeid, mener jeg at noen form for bekreftelse eller anerkjennelse for arbeidet er nødvendig. Et band med høye ambisjoner spiller ikke sammen lenge hvis bandet ikke får spillejobber, ikke får spilt i studio, ikke får økonomisk støtte til gjennomføring av prosjekter eller ikke vinner priser for den saks skyld. Som jeg sa i kapittel 3.4.2 *Kalin Kirilov om harmoni* (side 68): *For at musikken skulle kunne utvikle seg, måtte den leve, og for at musikken skulle leve så måtte den ha et sted å bli spilt på.* Her er det to sider jeg gjerne ønsker å undersøke nærmere ved en senere anledning: Sett at bandet likevel fortsatte å spille sammen, ville de ha endret konteksten eller materialet? Og ville det ene ha ført til det andre?

Det er kanskje ikke helt sikkert at selve musikken hadde blitt den samme i en annen kontekst. Og hvis en endret musikken, er det heller ikke sikkert at den samme konteksten hadde vært mulig.

Jeg mener at noe som hadde vært veldig interessant å se på videre er trakisk bryllupsmusikk i *Bulgaria* sett i sammenheng med trakisk bryllupsmusikk i *hele Trakia-regionen*, som også omfatter deler av Hellas og deler av Tyrkia. På den måten kan en undersøke hvordan musikk med omtrent samme geografisk utgangspunkt har utviklet seg i forskjellige retninger, avhengig av hvilket moderne land regionen ligger i. Et mulig tema å undersøke relatert til dette er *når* musikken endres mye (musikalsk endringsakselerasjon) i sammenheng med politiske og nasjonaløkonomiske variasjoner.

5.1.2 Overføring av kunnskap til andre sjangre

Mye har allerede skjedd i samspillet mellom trakisk bryllupsmusikk og andre sjangre, og på verdensbasis har samlebetegnelsen *verdensmusikk* for musikk fra alle verdenshjørner blitt et anerkjent begrep. Jeg tror og håper at verdensmusikk får utvikle seg enda mer i årene som kommer, og at dette kan føre til nye musikalske retninger.

Jeg håper at denne masteroppgaven kommer til å bli brukt av personer som ikke bare har en interesse i trakisk bryllupsmusikk, men også av musikere med interesser i andre grener av verdensmusikk og musikk generelt. Denne masteroppgaven kan ved senere anledninger bli brukt til inspirasjon for personer som ønsker å skrive om sin lidenskapsmusikk og jeg håper denne masteroppgaven kan vise at det er mulig for noen som er født utenfor en tradisjon, å omfavne musikken og undersøke musikken både på et teoretisk nivå, men også på et utøvernivå.

5.2 Min egen vei videre

Etter mine masterstudier ved Norges musikkhøgskole har jeg flere planer både på kort og lang sikt. Livet som musiker og student har vært veldig annerledes med en pandemi, nær finanskrisen og bevegelser mot krig på en og samme tid. Jeg prøver likevel å planlegge fremtiden og ser lyst på det for hvis det er noen tid folk virkelig trenger musikk, er det nå.

Like etter endte studier har jeg planlagt 20 konserter med Petar Ralchev, og kommer samtidig til å organisere konserter sammen med eksamensbandet mitt, da med Ralchev som gjesteartist. Jeg kommer også til å fortsette som student og følger både studiet praktisk-pedagogisk utdanning (PPU) og kulturledelse.

I begynnelsen av 2020 satte jeg meg et mål om å gi ut et album med egenkomponert trakisk bryllupsmusikk. Dette har jeg måttet satt på vent og kommer heller til å gjøre det i 2021. Jeg er likevel med på flere andre musikere sine album dette året.

For å ha flere bein å stå på har jeg valgt å opprette min egen musikkskole som åpner med sitt første semester høsten 2020. Denne er ikke direkte knyttet til bulgarsk eller balkansk musikk på noen måte, men jeg jobber med å ordne avtaler med det balkanske nettverket i Oslo-regionen. I tillegg til å gjøre alt administrativt arbeid selv, underviser jeg på flere instrumenter, pluss at jeg har fått med meg andre musikk lærere som underviser på instrumenter jeg ikke kan.

I 2019 stiftet jeg, sammen med den bulgarske sangerinnen Katerina Ruseva, Oslo Bulgarian Choir. I dette koret hvor jeg er musikalsk leder og dirigent jobber vi med repertoar av bl.a. Filip Kutev Ensemble, samt at jeg får utfordret meg selv på å arrangere musikk etter den bulgarske obrabotki-tradisjonen. Med dette koret har vi planer om å gjennomføre samarbeidsprosjekter med norske musikere fra forskjellige musikalske bakgrunner og holde konserter, både for det bulgarske miljøet i Norge, men også for nordmenn.

Helt til slutt ønsker jeg å avslutte med sitatet fra bilturen jeg hadde med Petar Ralchev, som nevnt i kapittel 4.4 *God og dårlig musikk*:

Det finnes to typer musikk: God musikk. Og dårlig musikk. Så er det opp til deg å bestemme hvor det du hører skal plasseres.

Referanser

- Alver, Brynjulf: *tradisjon i Store norske leksikon*. Hentet 10. juni 2020 fra <https://snl.no/tradisjon>
- Average White Band (2011). *Live at Montreux 1977*, Eagle records (CD).
- BEŞİROĞLU, Ş. (2000). MUSIC, IDENTITY, GENDER: ÇENGİS, KÖÇEKS, ÇÖÇEKS. 20. Retrieved from https://www.academia.edu/9113643/MUSIC_IDENTITY_GENDER_%C3%87ENG%C4%B0S_K%C3%96%C3%87EKS_%C3%87%C3%96%C3%87EKS
- Borgdorff, H. (2006). *The debate on research in the arts* (Vol. no. 02). Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen.
- De Souza, P. (2003). *The Greek and Persian Wars 499-386 BC*. New York: Routledge.
- Dimitrov, Plamen (1993). *Put bez granici*, Folkton (Kassett).
- Ensemble of the Bulgarian Republic, dir. Filip Kutev (1964). *Music of Bulgaria*, Elektra (LP).
- Gadamer, H.-G. (1989). *Truth and method* (2nd, rev. ed. translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. ed.). London: Sheed & Ward.
- Farmers Market (1997). *Musikk fra Hybridene*, Kirkelig Kulturverksted (CD).
- Holten, O. K. L. A. (Ed.) (2020).
- Ivo Papazov and his wedding band (1989). *Orpheus Ascending*, Hannibal Records (LP/CD).
- Kirilov, K. S. (2014). *Harmony in Bulgarian Music: In Village, Wedding, and Choral Music of the Last Century* (Vol. 1): Ashgate.
- Koychev, V. I. (2016). Vzaimodeystvie mezhdz dzhaz i folklor. [Samspillet mellom jazz og folklore].
- Levy, C. (2009). Folk in Opposition? Wedding Bands and the New Developments in Bulgarian Popular Music.
- Miles, B. (2004). Zappa: A biography.
- Nedyalkov, Nedyalkov et al (2006). *Golemite Bulgarski Maistori - Kaval*, Ukjent label (CD).
- Olseth, T. (2020). autentisk. *Store norske leksikon*. Retrieved from <https://snl.no/autentisk>
- Orkestar Mladost med Ivan Milev (ca. 1990). *Ukjent album, ukjent label*. Låt: *Babakova Rachenica*. (Kassett).
- Polanyi, M. (1983). *The tacit dimension*. Gloucester, Mass: Peter Smith.
- Ralchev, Petar (2002). *Bulgaria*, Gega New (CD).
- Todorov, T. V. (1978). Suvremennost i narodna pesen. [Modernitet og folkesang].
- Yuri Yunakov Ensemble (2001). *Roma Variations*, Kampo Studios (CD).

NSD NORSK SENTER FOR FORSKNINGSDATA

NSD sin vurdering

Prosjekttittel

Dypdykk i bryllupsmusikken fra Trakia under slutten av kommunismen og frem til i dag

Referansenummer

494819

Registrert

25.10.2019 av Bjørn-Petter Tøsse - bjorn-petter.tosse@student.nmh.no

Behandlingsansvarlig institusjon

Norges musikkhøgskole / CEMPE - Senter for fremragende utdanning i musikkutøving

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Gjertrud Pedersen, gjertrud.pedersen@nmh.no, tlf: 23367050

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Bjørn-Petter Tøsse, bpt.musikk@me.com, tlf: 95798465

Prosjektperiode

03.12.2019 - 15.06.2020

Status

15.04.2020 - Vurdert

Vurdering (2)

15.04.2020 - Vurdert

NSD har vurdert endringen registrert 15.04.2020.

Vi har nå registrert 15.06.2020 som ny sluttdato for forskningsperioden.

Vi gjør oppmerksom på at ytterligere forlengelse ikke kan påregnes uten at utvalget informeres.

I tilfelle det skulle bli aktuelt med ytterligere forlengelse av forskningsperioden, vil vi gjøre oppmerksom på at forlengelse på mer enn ett år utover den opprinnelige sluttdatoen (15.04.2020) ikke kan påregnes uten at det vurderes å gi informasjon til utvalget.

NSD vil følge opp ved ny sluttdato for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til videre med prosjektet!

Kontaktperson hos NSD: Jørgen Wincentzen
Tlf. Personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)

25.10.2019 - Vurdert

Det er vår vurdering at behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet med vedlegg 24.10.2019. Behandlingen kan starte.

MELD VESENTLIGE ENDRINGER

Dersom det skjer vesentlige endringer i behandlingen av personopplysninger, kan det være nødvendig å melde dette til NSD ved å oppdatere meldeskjemaet. Før du melder inn en endring, oppfordrer vi deg til å lese om hvilke type endringer det er nødvendig å melde:

https://nsd.no/personvernombud/meld_prosjekt/meld_endringer.html

Du må vente på svar fra NSD før endringen gjennomføres.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle alminnelige kategorier av personopplysninger frem til 15.04.2020.

LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 og 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake. Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være den registrertes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a.

PERSONVERNPRINSIPPER

NSD vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen om:

- lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen
- formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke behandles til nye, uforenlige formål
- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn

nødvendig for å oppfylle formålet

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: åpenhet (art. 12), informasjon (art. 13), innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), underretning (art. 19), dataportabilitet (art. 20).

NSD vurderer at informasjonen om behandlingen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13.

Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

NSD legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1. f) og sikkerhet (art. 32).

Dersom du benytter en databehandler i prosjektet må behandlingen oppfylle kravene til bruk av databehandler, jf. art 28 og 29.

For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må dere følge interne retningslinjer og/eller rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

NSD vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til med prosjektet!

Tlf. Personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)

Intervjuguide

Tema 1 (først) – Rammesetting	<p>Uformell småsnakking (5 min)</p> <hr/> <p>Informasjon om masteroppgaven, intervjuet og personvern (5 min)</p> <p>Si litt om temaet for samtalen (bakgrunn, formål)</p> <p>Forklar hva intervjuet skal brukes til og forklar taushetsplikt og anonymitet</p> <p>Spør om noe er uklart og om respondenten har noen spørsmål</p> <p>Informere om opptak, sørg for samtykke til opptak</p> <p>Start opptak</p>
Tema 2 – Erfaringer	<p>Overgangsspørsmål: (15 min)</p> <p>Hvordan var det å være bryllupsmusiker på 1980-tallet?</p> <p>Oppfølgingsspørsmål, eks. forstår jeg deg rett når du sier at... (Bruk personens egne formuleringer) (Får evt. en rettelse hvis jeg ikke har forstått) Kan du utdype det?/Fortelle mer om det?</p> <p>På hvilke måter opplever du at musikken og konteksten den blir spilt i har endret seg siden 1980-tallet?</p> <p>Oppfølgingsspørsmål: Er det noe musikalsk som du vil løfte frem (fra din karriere)? Kan du gi eksempler?</p>
Tema 3 – Musikalske kjennetegn (ord)	<p>Kan du løfte frem noe du mener kjennetegner musikken?</p> <p>Oppfølgingsspørsmål knyttet til kjernepunktene rytmikk, harmonikk, frasering, ornamentikk, mikrotonalitet, melodiføring</p>
Tema 4 – Spilling (klingende musikk)	<p>Kan du vise meg hvordan du ville spilt (eksempel), dette er instrumentalt, med snakk om det der det føles naturlig.</p> <p>Oppfølgingsspørsmål ved instrument</p>
Tema 5 – Kulturelt/musikalsk mangfold, ulike musikkuttrykk i ulike	<p>Hvordan ville du beskrevet egen spillestil? Hvilke likheter/forskjeller synes du musikken din har til musikk fra omkringliggende land? (Serbia, Makedonia, Tyrkia, Romania, Hellas)</p>

«kulturer»	Oppfølgingsspørsmål, hvis nødvendig med instrument.
Tema 6 – Avrundning	Oppsummering (ca. 5 min) Oppsummere funn “Har jeg forstått deg riktig når du sier at...”? Gå raskt over notatene og spør hvis noe er uklart Er det noe du ønsker å legge til?

Samtykkeerklæring for intervjupersoner

Do you want to participate in the research project

”Wedding music from Thrace in the period 1980-2020”?

This is a question to you to participate in a research project, where the goal is to map the wedding music from Thrace in the period 1980 until 2020.

In this letter, we will give you information about the goals for the project, and what participation will mean for you.

Goal

The goal with the project is to make the unwritten music of the Bulgarian region Thrace written, and to get a clearer understanding of the music, both for a musician who play this music, but also for a western audience without any experience in the genre. I, Bjørn-Petter Tøsse, am studying the music from Thrace at the Norwegian Academy of Music in Oslo, and for this master’s thesis, I would like to dig into the fine details of the wedding music from Thrace. The details I would like to keep my main focus on are the musical sides of the music, such as the ornaments, rhythms, scales, harmonies etc.

The information given in an interview will be used for this master's thesis only.

Who are responsible for this research project?

Bjørn-Petter Tøsse will write the master's thesis for this project and the Norwegian Academy of Music is responsible for the research project with my tutor at the academy, Gjertrud Pedersen.

Why do you get a question to join this project?

You are asked to join this project as you fill the requirements we have for our interviewed people. The requirements are as follows:

The person(s) has to have been a wedding musician in Thrace in the 1980's and preferably also the person(s) should be active musicians today (2020). If you speak English or Norwegian, then that is preferred, but it is not a requirement. For this study, I have asked two musicians to join the project for interviews.

What does it mean for you to participate in this research project?

In these interviews, I will have an interview guide, and the qualitative interview will be semi-structured. This means that we will not follow a rigid scheme of questions, but rather talk about the theme, where I have certain fields of musical themes that I would like to talk about. We will go relatively deep into the music of Thrace, and some basic knowledge of music theory is appreciated, but not a requirement. If you get problems explaining something with words, picking up the instrument and showing what you would like to tell is very much appreciated. This way, we can talk about what was played, and I can ask questions to this if you allow. The interview will be recorded (audio only) and I will take notes on paper. The recordings will be saved so I can transcribe the interview and use relevant parts in my thesis. When the thesis is finished, all recordings and notes from the interviews will be permanently

deleted. The deadline of the project is 15th of April 2020. The interview will last for approximately 60 minutes.

To participate is totally voluntarily.

Participation is not required, it is voluntarily. If you choose to participate, you can quit at any time without giving a reason, and that is perfectly fine. If you do so, all information about you will be anonymized. There will be no negative consequences for you if you don't want to participate or at a later time choose to withdraw from the project. A withdrawal will have no negative consequences for our relation and any eventual future cooperation.

Your privacy – how we store and use your information

We will only use the information about you for the goals we have informed you about in this letter. We process the information confidentially and in accordance with the Norwegian, Bulgarian and EU privacy policies.

- The ones who will get access to your information are Bjørn-Petter Tøsse (student) and his tutor, Gjertrud Pedersen.
- The audio files from the interview will be stored on an external encrypted hard drive, where the file name of the files will be “intv1.wav”, “intv2.wav” etc. so no names are visible. This hard drive will also be stored in a locked safe when not in use by Tøsse or Pedersen. When the project is over it will be formatted safely.

As you are a well reputed musician from Bulgaria, your name will be mentioned in the final master's thesis with citations where this is relevant. No other information will be given.

What happens with your information when we end our research project?

The project's deadline is 15.04.2020, and it is expected that the project ends then. As mentioned above, all recordings and notes from the interview will be destructed by that date. If there are any delays, you will be notified about this. Though, your name with citations will be used in the thesis where it is relevant. Transcriptions of the interview and the thesis will be sent to you for a confirmation, and you will have two (2) chances to change any citation if wanted.

Your rights

As long as you can be identified in the information, you have the right to:

- Get insight and access to what personal information is registered about you.
- Get corrections on the personal information about you.
- Get deleted personal information about you.

- Get a copy of your personal information. (Data portability)
- Send a complaint to the data protection office (personvernombudet) or the data protection authority (datatilsynet) about the processing of your personal information.

What gives us the right to process personal information about you?

We process information about you based on your confirmation to this.

On behalf of the Norwegian Academy of Music, NSD – Norsk senter for forskningsdata AS has evaluated the processing of personal information in this project is in accordance with the privacy regulations.

Where can I get to know more?

If you have questions about the study or if you want to use your rights, please contact:

- The Norwegian Academy of Music by Gjertrud Pedersen, gjertrud.pedersen@nmh.no or Bjørn-Petter Tøsse, bpt.musikk@me.com
- NMH's privacy deputy, personvernombud@nmh.no
- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS, personvertjenester@nsd.no or by phone, +4755582117.

Best regards

Gjertrud Pedersen
Tutor

Bjørn-Petter Tøsse
Master student

Declaration of consent

I have received and understood the information about the project “Wedding music from Thrace in the period 1980-2020”, and I have gotten a chance to ask questions. I agree:

- To participate in an interview, spoken and musically

- To that information about me (my name with citations) will be published in a master's thesis in such a way that I can be identified.

I accept that my information is processed until the end of this project, approximately until 15.04.2020.

Signed by project participant, date