

Fra min feltforskning i Kosovo

BIRTHE TRÆRUP

I årene 1959-76 opholdt jeg mig i længere perioder i Kosovo for ved intensiv feltforskning at undersøge musiklivet hos albanerne i det centrale Kosovo, hos goranerne i bjergene syd for Prizren og hos områdets professionelle sigøjnermusikanter. Nedenstående artikler viser hver et karakteristisk aspekt af musikken hos disse muslimske befolkningsgrupper, der blev udsat for tyrkiske påvirkninger, men alligevel bevarede væsentlige træk af deres identitet. Den første artikel handler om historiske og lyriske sange, der foredrages af albanske bønder med langhalslutter. Den anden skildrer begivenhederne omkring sigøjnermusikernes ankomst til en goransk landsby på brylluppets tredje dag og den tilhørende instrumentalmusik. I den tredje fortæller en trommeslager med egne ord om den store cylindertromme *tupan*.

1. Albanske sangere. Bemærkninger til det sanglige repertoire ved et landsbybryllup.
2. I dag kommer trommerne. Bryllupsmusik i Gora.
3. Den store tromme. En samtale med musikeren Ramadan Osmani.

I. Albanske sangere

Bemærkninger til det sanglige repertoire ved et landsbybryllup¹

Når jeg til denne lejlighed har valgt at skrive om albansk folkemusik, skyldes det ikke blot, at emnet har min specielle interesse, men også at det har en personlig tilknytning til min ven og kollega Ernst Emsheimer.² Da vi i sommeren 1959 begge deltog i en folkemusikalsk ekspedition til de albanskbefolkede områder i Jugoslavien, oplevede vi det menneskeligt fine og musikalsk rige miljø, som de følgende år skulle få så afgørende betydning for mine videre studier. Jeg er taknemmelig over at have fået en sådan start.³

Nogle af de sangere, som vi dengang lærte at kende i Kosovo,⁴ har jeg siden fulgt til en lang række bryllupper og andre fester, og en af dem synger også ved dette specielle bryllup, som fandt sted i landsbyen Banja i Podrime august 1972, og som er udgangspunkt for dette arbejde.

Sangeren

I hele Kosovo er folkesangen en fuldt levende tradition, uløseligt knyttet til landsbylivets forskellige aktiviteter, navnlig festerne. Mange uger før afholdelsen af en bryllups- eller omskærelsesfest træffer husets herre aftale med sangere, der skal underholde. Til kvinderne, der fester i en afdeling for sig, engageres et par sigøjnerkvinder, der synger dansesange til eget akkompagnement af rammetrommen *def*. Til underholdning i mændenes afdeling engageres to eller tre mandlige albanske sangere.

Ganske vist vil der blandt bryllupsgæsterne altid være nogle, der kan synge og spille, og som endda kan gøre det ganske udmærket, men kun de øvede sangere er i besiddelse af de egenskaber, som kan tilfredsstille kravene for den musikalske underholdning ved en albansk familiefest – nemlig rådighed over et omfattende repertoire, en usvigelig sikkerhed og en enestående udholdenhed. Regelmæssig medvirken ved fester gennem mange år er nødvendig for at skabe en god sanger, men har en talentfuld sanger først skabt sig et ry, kræves han fra nær og fjern. Landbruget, som er hans hovederhverv, må passes ind imellem rejserne, som regel med familiens bistand eller endog med betalt arbejdskraft. Han er på farten hver uge, med tog, bus, hestevogn eller til fods. Man møder ham og hans medsangere i Priština, Prizren, Djakovica, Peć, Mitrovica, ja helt nede i Skopje og Tetovo – i byerne såvel som i de mest afsides liggende landsbyer, katolske som muslimske.⁵ Overalt modtages sangerne med respekt. I feststuen anviser værten dem det fineste tæppe at sidde på, de får den mest udsøgte mad, og man betaler dem godt for deres sang. Til gengæld forventer man god underholdning, og gæsterne, som sidder med korslagte ben eller mageligt henslængt på de tæppebeklædte hynder, lytter opmærksomt og i tavshed.

Programmet fastlægges ikke i forvejen. Sangerne vælger numrene pr. intuition, efterhånden som aftenen skrider frem, og efterkommer ind imellem særlige ønsker fra festens deltagere. Lyriske sange veksler med episke, gamle med nye. Tre-fire sange kædes sammen, hvorefter sanger-

ne holder pause for at drikke et glas te eller ryge en cigaret. Således fortsætter det til ud på natten, genoptages næste dag og varer lige så længe som festen alt efter landsbyens skik.

Brylluppet i Banja

I det følgende vil jeg skildre en bryllupsfest i en albansk-muslimsk landsby i Kosovo med henblik på de sange, som blev sunget i mændenes afdeling. Det bliver imidlertid ikke et komplet billede af en traditionel bryllupsfest, skønt det nok ville være muligt at konstruere en sådan model på grundlag af de mange fester, jeg har overværet. En fremstilling af en enkelt fest, som jeg oplevede den, med de typiske træk og med de undtagelser, som karakteriserede den, vil give et mere ægte indtryk og forhåbentlig få læseren til at føle sig til stede ved festen. I beskrivelsen af det musikalske materiale vil jeg fremhæve sangenes formale og rytmiske struktur samt udførelsesmåden og samtidig prøve at påvise, hvilke træk der knytter sig til bestemte genrer.

Sommeren 1972 opholdt jeg mig en måned hos sangeren Tahir Drenica på hans gård i landsbyen Glogovac⁶ i Drenica. I den tid hændte det flere gange, at man hørte råb uden for porten. Det var folk, der kom for at engagere sangerne til et bryllup. Efter muslimsk skik må ingen mand gå ind på en fremmed gårdsplads, før husets herre har hørt hans kalden. Han bliver nu budt ind i stuen, og der træffes aftale om dato og pris. Herefter sender Tahir bud til sine medsangere, der bor i nabolandsbyerne, og når dagen kommer, mødes de for at drage til festen.

For at nå landsbyen Banja i landskabet Podrime kørte vi denne lørdag i august først med rutebil og vandrede siden over engene, hvor vi flere steder måtte forcere pilegærder og sprudlende vandløb. De tre sangere medbragte hver sit instrument: Tahir Drenica en langhalslut, Osman Gllareva et mindre strengeinstrument og Habib Shala en violin. I en hvilepause musicerede de, men de øvede sig ikke på det, de skulle synge ved festen. Deres repertoire er i den grad indarbejdet, at det ikke er nødvendigt at holde prøve, undtagen når nye sange skal indstuderres.

Ved ankomsten til Banja blev vi modtaget af festens vært, altså brudgommens fader, der kom os i møde fulgt af et par mandlige slægtninge. Til dette bryllup havde man foruden vore sangere også engageret tre andre musikere, brødrene Gashi fra landsbyen Komorane, som nylig havde etableret sig i Kosovo Polje som ensemble. Disse musikere leve-

rede nu velkomstmusikken med to store cylindertrommer, som de selv benævnedes *daulle*⁷, og en oboskalmeje *surla*. Til ledsagelse af den festlige musik førte værten os til sit hjem. Uden for huset stod en lang række mandlige familiemedlemmer, som hver især gav os hånden og hilste os velkommen med de tyrkiske ord *hoş geldin*. I anledning af festen og det gode vejr var gårdspladsen indrettet som udestue. Tæpper og puder var lagt ud, og et løvtag holdt solens stråler borte fra de mange gæster, der allerede sad på de brogede kelimer. Vore tre sangere fik anvist en plads midt blandt gæsterne, sigøjnermusikerne hængte deres trommer i et træ. Der blev serveret te i glas, og cigaretter blev kastet på tæppet foran hver enkelt gæst. Man talte sammen, lærte hinanden at kende, faldt til i de nye omgivelser og i den rolige, fredfyldte atmosfære, der sædvanligvis præger det albanske bondesamfunds familiefester i Kosovo.

Musikken

Efter teen rejste brødrene Gashi sig, tog deres trommer ned fra træet, gjorde oboskalmejen klar og spillede en række danse. Et par mænd dansede til. Klokkeren var da 17, og her påbegyndte jeg lydoptagelserne, som på denne og den følgende dag kom til at omfatte i alt 39 numre eller fire og en halv times musik. Heraf udgør tromme og skalmejemusikken langt den mindste del; dens funktion på dette sted var at skabe en passende variation i festens forløb og at give anledning til dans. Sangene, derimod, var en absolut uundværlig bestanddel af festlighederne, en højt skattet underholdning, hvorom alle de tilstedeværendes opmærksomhed samlede sig fra det instrumentale forspils første anslag til efterspillets slutakkord.

Da værten mente, at sangerne havde hvilet sig tilstrækkeligt efter turen, afbrød han dansemusikken og gav tegn til Tahir, at de skulle begynde. Sangerne satte sig til rette over for hinanden og stemte deres instrumenter. Ved denne lejlighed havde Tahir undtagelsesvis ikke sin egen *sharki* med sig, da den var knækket og sendt til reparation. Hele den første aften spillede han derfor på et lånt instrument, en *saz* fra Tyrkiet. Denne *saz* var lige som en albansk *sharki* forsynet med fem strenge og stemt i samme intervalforhold, således at midterstrengen klang med Cis og yderstrengene med henholdsvis en kvart og en kvint herover. Søndag morgen fik han sin egen *sharki* tilbage, hvorefter han spillede på den under resten af festen.

Osman medbragte som så ofte en *karadyzen*, en mindre langhalslut med fladbundet lydkasse, egentlig en fabriksfremstillet tamburica fra Kroatien, men tilpasset den albanske *sharki* i strengeantal og stemning. Den klinger en oktav højere end *sharki*. Ved andre lejligheder har Osman spillet på den lille tostrengede langhalslut *çiteli* (*çifteli*),⁸ men til trods for sin intime tilknytning til albansk sang er dette fintklingende instrument desværre ved at blive udkonkurreret af den mere robuste tamburica-type fra Kroatien.

Habibs violin er en almindelig moderne violin, men den stemmes en lille sekund lavere end normalt for at passe til de andre instrumenter. Habib har ikke nogen god sangstemme og synger kun undtagelsesvis med. Hele den sanglige præstation hviler på Tahir og Osman, først og fremmest på Tahir, som er den ældste og mest erfarne og den naturlige leder at det lille ensemble.⁹

Nu efterprøves, om instrumenterne stemmer, som de skal, hvorefter der spilles en introduktion bestående af forskellige dansemotiver – først i 2/4, siden i 9/8 (2,2,2,3). Denne introduktion, som kaldes *Vallja fille-stare*, dvs. indledende dans, danner næsten altid optakten til en kortere eller længere række sange og findes derfor blandt mine optagelser i et stort antal og med mange forskellige sangere. Ved introduktionens slutning har sangerne endnu ikke besluttet, hvilken sang de vil begynde med, og der følger derfor en overgang uden noget egentlig melodisk motiv, indtil man pludselig på et givet tegn fra Tahir slår over i forspillet til sangen *Rrust i biri i Hysenit*, en sang der beretter om en strid mellem to mænd fra henholdsvis Djakovica og Prizren. Forspillet angiver straks den nye rytme 7/8 (3,2,2).¹⁰ Første del af forspillet er identisk med de påfølgende sungne strofer, sidste del med de instrumentale mellemspill. Strofernes to indledende linier synges af henholdsvis Tahir og Osman, hvorefter alle tre afslutter strofen sammen. Det er en rolig, ikke særlig markant melodi af en kvints omfang (kun i slutstrofens kadence nås oktaven), god for sangerne at varme stemmerne op på. Efterspillet, som er identisk med mellemspillet, fører via nogle fyldeakkorder lige over i forspillet til den næste sang *Rexhë Mehmeti, djal i ri*, en sang om en fattig bondes protest mod den riges udnyttelse af ham. Den synges i toliniede strofer vekselvis af de to sangere uden instrumentale mellemspill. Melodier og varianter af den høres ofte sunget til fortællende tekster (eks. 7).

Tilsammen varer disse to første sange knap 15 minutter, og herefter

holdes pause. Men nu sker der noget frygteligt. Der åbnes for et fjernsyn, som er stillet op i vinduet, for at alle gæsterne udenfor skal kunne se programmet. Først kommer en udsendelse med jugoslaviske folkedanse udført af et professionelt ensemble, dernæst en amerikansk film. Denne sidste virker så malplaceret i det albanske bondemiljø, der endnu er præget af sin gamle kultur, at jeg bliver grebet af en dyb melankoli ved tanken om den destruktive indflydelse, som televisionen utvivlsomt vil øve på den traditionelle livsform og musik. Snart kommer vel den tid, da man foretrækker at kigge på skærmens fodboldkampe fremfor at lytte til sangerens kendte beretninger? Men endnu er det ikke kommet så vidt. Filmen har ingen interesse, der slukkes for fjernsynet, brødrene Gashi spiller op til dans, og kort efter giver værten tegn til sangerne, at de skal fortsætte.

De stemmer på ny deres instrumenter og spiller denne gang som indledning en dans i 7/8, *Vallja e zileve* (Dansen med fingerbækkener). Så følger tre historiske sange af ret forskellig struktur. Den første, *Sangen om Rrust Kabashi*, synges vekselvis af to sangere på toliniede strofer i et uregelmæssigt sammensat rytmisk metrum. Den anden, *Sangen om Dërgut Pasha*, udføres i en karakteristisk form, der består af en meget flot svungen indledning over den første tekstlinie, derefter en rytmefast melodisk recitation af de følgende tekstlinier, og endelig en kadence svarende til indledningen. Denne indlednings- og kadenceformel har været knyttet til alle de varianter, jeg i tidens løb har optaget af sangen om Dërgut pasha med forskellige sangere, og desuden forekommer den i forbindelse med andre historiske sange som f.eks. sangene om *Ali pashë Gusija*, *Kral Nikolla* og *Krali i Rusit*, der alle blev sunget ved dette bryllup (nr. 10, 22, 31). Den melodiske recitationsformel kan variere, men udføres i næsten alle varianter, også i denne, i en trokæisk rytme svarende til ti tekststavelser.¹¹

Sangen om Dërgut pasha sætter straks stemningen i vejret. Tahirs brillante ansats med det langt udholdte "Oooo ..." på oktaven får luften til at dirre og tilhørerne til at komme med bifaldende tilråb. Ved efterspillet slutning meddeler Tahir lavmælt de andre titlen på den næste sang, og de istemmer straks forspillet til *Të shtunën mbramet mbas iqindie*, der viser sig at benytte to melodier til hver sin halvdel af teksten. Strukturen i de to melodier er imidlertid ens, det er en strofisk form AA'BB'. Tahir synger første linie, Osman anden linie, og strofen afsluttes af dem begge unisont. I anden halvdel bytter de to sangere roller.

Imellem stroferne er instrumentale mellemspill, forskellige for de to halvdele. Rytmen 7/8 bevares derimod hele vejen igennem.

Efter denne sangrække af 22 minutters varighed har *dauille* og *surle* atter et intermezzo. Og så bliver der pludselig røre. Runde, lave borde *sofra* bæres ind og anbringes rundt om på tæpperne. Gæsterne grupper sig om bordene, skylleskål og håndklæde går rundt, og så bringes aftenmaden ind. Skeer deles rundt, de store runde brød brydes. Alle spiser af samme skål, velsmagende retter kogt på kød og grønsager. Til sidst går en mand rundt med en kande frisk koldt vand og et glas, og alle som vil kan drikke. Måltidet er slut, bordene fjernes, krummerne fejes bort. Det er mænd, som ordner hele serveringen. Nu er klokken 21, alle er mætte og veltilfredse, sangerne sætter sig til rette og stemmer deres instrumenter.

Festen fortsætter til hen mod midnat og genoptages næste morgen klokken 9. Efter middag klokken 14.30 hentes bruden, som bor i en anden landsby. Hos brudens familie serveres te og kaffe, og sangerne synger nogle sange, hvorefter man vender tilbage i festligt brudeoptog. Allerforrest går trommeslagerne og skalmesjespilleren, dernæst kommer sangerne, så brudgommens mandlige slægtninge, og sidst i det lange optog kommer den overdækkede hestevogn, brudevognen, med bruden og brudgommens kvindelige slægtninge. Ved hjemkomsten til landsbyen drejer mændene til højre ind til mændenes festplads, mens brudevognen fortsætter lige ud til det hus, hvor alle de kvindelige slægtninge og gæster er parat til at modtage bruden med sang og *def*. Ikke på noget tidspunkt under festen er der forbindelse mellem de mandlige og kvindelige gæster.

Så synges der igen til midnat, og mandag morgen tager sangerne bort fulgt på vej af værten og trommeslagerne.

Når jeg har skitseret brylluppets forløb i det omfang, som det opleves af de mandlige gæster, er det for at vise, hvilken central plads sangerne indtager. Ganske vist optræder der også trommer og oboskalmesje, men disse instrumenter er ikke så almindelige i denne del af Kosovo og kunne godt have været undværet. Derimod kan man ikke tænke sig et bryllup uden sangere. Sangen er den væsentligste og som regel den eneste underholdning ved festen.¹² Det er endvidere en underholdning, der stiller store krav til dens udøvere. Under hele dette bryllup gentog sangerne kun sig selv én eneste gang (nr. 9 og 39), og det skete bestemt ikke af mangel på repertoire, for de tredive sange, som blev sunget ved

denne lejlighed, udgør kun en brøkdel af dem, jeg i årenes løb har hørt dem synge ved bryllupsfester såvel som ved lejligheder, hvor der kun blev sunget med optagelse for øje.

Sangene er af henholdsvis fortællende og lyrisk indhold. De fortællende sange er langt i overtal og beretter dels om historiske begivenheder som kampe mellem albanere og andre nationer, mest tyrkere, dels om stridigheder mellem enkeltpersoner af samme nationale gruppe, dels om episoder der er udtryk for sociale modsætningsforhold, dels om helt aktuelle begivenheder som f.eks. oprettelsen af universitetet i Priština. Om disse nye sange gælder – i modsætning til de ældre – at deres skaber er bekendt. I reglen har samme mand udtænkt både tekst og melodi, hvis han da ikke har valgt en af de bestående melodiformer.

Mest yndede er de historiske sange. Med intens opmærksomhed følges oprulningen af de begivenheder, man kender så godt. Man nikker genkendende og kommer med bifaldsytringer. Der må endelig ikke forkortes i teksten. At synge en historisk sang udelukkende for melodiens skyld ville være meningsløst. Melodien er et middel til at levendegøre teksten. Men den albanske sanger anser det for en betydningsfuld opgave at bevare dette middel smukt og smidigt, og derved opstår et samspil mellem tekst og melodi, som gør det til en usædvanlig fornøjelse at lytte til de albanske sangere.

Som kontrast til de fortællende sange står de glødende elskovssange. De er i mindretal ved bryllupsfesten, da sangerne ved, at især de ældre mænd foretrækker fortællende sange med historiske motiver. Ikke desto mindre udløses en voldsom begejstring i form af en række smældende pistolskud, da sangerne istemmer *Na po i lutem ati zotit*. Det er forbudt at skyde, men man gør det alligevel, og man skyder med skarpt. De mere hensynsfulde skyder ud ad vinduet, men lidenskaben kan nå sådanne højder, at det bliver nødvendigt at plaffe huller i loftet – til værten bekymring og ærgrelse.¹³

Sangene kædes sammen til rækker bestående af op til fem sange og med en varighed fra 14 til 42 minutter.¹⁴ Kun længere sange (nr. 16, 28) får lov at stå alene. Inden for grupperne hersker en vis ensartethed med hensyn til genre og musikalsk form og udførelse. Efter en længere pause indledes ofte med en instrumental introduktion, en dans (se nr. 2, 5, 9, 19, 32, 38). Endvidere har hver sang sit forspil, der enten er bygget over sangens melodi eller af kontrasterende danseagtige motiver. Nogle har instrumentale mellemspil. Men skønt den instrumentale

musik danner en karakteristisk ramme om sangen, anser folk den ikke for særlig væsentlig. Skulle sangerne komme for skade at spille lidt for længe, hæver der sig utålmodige røster med krav om en sang.

Sangene – struktur og udførelse.

Efter musikalsk form og udførelse deler materialet sig i fire grupper.

1. *Episk liniemelodik.* Den første gruppe dannes af fortællende sange, som udføres efter arkaisk mønster, en form hvori grundelementet er en melodisk formel svarende til en tekstlinie. Tekstlinien indeholder oprindeligt syv eller otte stavelser med fire accenter, men i forbindelse med melodien udvides den ved hjælp af indskudte ord og meningsløse fyldevokaler til at omfatte flere. Særlig karakteristisk er det metrisk udvidede vers bestående af ti stavelser, og man må her minde om den serbiske og kroatisk episke digtning, hvis mest typiske metrum netop er tistavelsesverset med cæsuren efter fjerde stavelse. Ni af vore sange benytter en sådan melodisk formel, der rytmisk og metrisk er i overensstemmelse med teksten. Den mest karakteristiske formel er præget af en trokæisk rytme, som er naturligt inspireret af tekstens versemål (nr. 6, 10 a-b, 22, 31; eks. 1-2). En variant af denne type underdeler ved hjælp af fyldeord de første nodeværdier og bliver derved rytmisk mere bevæget (nr. 9, 39; eks. 3). Formler i asymmetriske rytmer bestående af to og tre enheder forekommer i uregelmæssig sammensætning (nr. 28; eks.4) og i regelmæssig sammensætning (nr. 30; eks. 5).

Når sangene som her udføres af to sangere, synger disse vekselvis, idet de gennemfører hver sin formelvariant (nr. 6, 10b, 28, 30; eks. 1), eller de lader stemmerne afløse hinanden i hver linie, således at den ene indleder, den anden fuldender, hvorved der opstår en slags variantpolyfoni (nr. 10, 22, 31; eks. 2 a). En ejendommelighed forekommer i udførelsen af sangen *Vrasja e Cana begut*, idet den melodiske formel ikke dækker tekstlinien, men anden halvdel af en tekstlinie og første halvdel af den næste tekstlinie (nr. 28; eks.4).

I sange af denne type fremsættes teksten rytmefast og ret hurtigt, metronomtallet ligger et sted mellem 108 og 176 for tællenoden. Sædvanligvis indrammes den af indledende og afsluttende formler, der kan være mere eller mindre melodisk udbyggede og ornamenterede, men som under alle omstændigheder danner en kontrast til det øvrige, også fordi de udføres i en friere rytme. Meget lange sange opdeles i flere afsnit, der hver især forsynes med indledende og afsluttende formler og

undertiden skilles med instrumentale mellemspill. En sang af 26 minutters varighed ser vi således opdelt i elleve afsnit med versantal, der varierer fra 11 til 56 (nr. 28). En markant indledning med tilsvarende kadtance høres i flere historiske sange (nr. 6, 10, 22, 31; eks. 1).

2. *Toliniede strofer*. En anden musikalsk form, der lige som den første er nært knyttet til de fortællende sange, og som ligeledes repræsenterer en ældre tradition, er den toliniede strofe (nr. 3, 5, 15, 16, 21, 27). Den kan dog opfattes som hørende under den episke liniemelodik, blot er her to tekstvers føjet sammen til én lang melodilinie, der deler sig i to halvdele. Denne opfattelse støttes af den ensartede udførelse. Stroferne synges vekselvis af de to sangere, og de gennemfører hver sin variant, der adskiller sig fra den anden ved en anden begyndelsestone eller en lille melodisk drejning – nok til at tilhøreren ikke fornemmer det som en evindelig gentagelse af den samme strofe. En af sangene, hvis tekst i øvrigt er digtet af Tahir, synges unisont med instrumentale mellemspill mellem stroferne. De to strofevarianter veksler helt regelmæssigt (nr. 15).¹⁵ Bortset fra en enkelt sang i et uregelmæssigt sammensat metrum (nr. 5; eks. 6), er de toliniede strofer præget af regelmæssig taktbygning med to takter i hver sektion. Særlig typisk er aksak-rytmen 9/8 (nr. 3, 15, 21, 27; eks. 7), som med sine otte grundslag i hver linie harmonerer fint med tekstversets otte stavelser. Ikke desto mindre finder sangeren anledning til at underdele grundrytmen for at indføje fyldeord og fyldestavelser. Foruden 9/8 har vi også et eksempel på 7/8 (nr. 16).

3. *Strofestruktur i elskovssangene*. Elskovssangene benytter en ganske anden musikalsk form end de hidtil beskrevne. Melodierne er opbygget i strofer med to, tre eller fire linier. Rytmen er fast og kan opfattes regelmæssigt, men der er ikke tale om nogen regelmæssig taktbygning i ensartede sektioner. Melodiliniernes er af forskellig længde, hvad der hænger sammen med de mange meningsløse fyldestavelser i teksten; med de lange toner, som forekommer både ved begyndelse, slutning og inde i melodien, og hvis længde fastholdes af det instrumentale akkompagnements rytme; endelig med de lidenskabeligt høje og lange toner, som i transskriptionerne er noteret med fermat, fordi akkompagnementet her holder inde og lader stemmerne udfolde sig frit, undertiden med en påfølgende melismatisk nedgang, hvorefter man fortsætter som før (eks. 9, 10). To musikalske metre eller taktarter forekommer i vore elskovssange, nemlig 2/4 (nr. 20, 33, 36) og 7/8 (nr. 29, 32). Den sidste

form, som er knyttet til fireliniede strofer AA'BB' anvendes også i forbindelse med to tekster af fortællende karakter (nr. 2, 7). Ved dette bryllup var det de to eneste eksempler på fortællende sange sunget på strofer af denne type, men det er i øvrigt ikke noget enestående fænomen; øjensynlig er det nyere praksis.

Alle sange i denne gruppe synges i en kombination af vekselsang og unisono – første halvdel af strofen fordeles på de to sangere, hvorefter de slutter sammen.

4. *Nyere former.* Endelig når vi frem til den fjerde gruppe, som rummer nyere sange af forskelligt indhold. Nogle af dem er digtet og komponeret af sangerne selv, som sangen om landskabet Drenicas historie (nr. 24) og sangen om det i 1970 oprettede filosofiske fakultet i Priština (nr. 25). Fælles for alle disse sange er, at de er strofiske med instrumentale mellemspil, at de synges unisont, og at de synges syllabisk på korte melodilinier, der lige passer til tekstens syv eller otte stavelser. Tekstverset undergår altså ingen forandringer. Rytmen er 2/4 (nr. 12, 13, 14, 24, 35), 7/8 (nr. 25) og 3/2 (nr. 22 b). Teksten opdeler sig i strofer på tre linier ABC, ABB (nr. 12, 35), fire linier AAA'A", AA'BC, ABCD (nr. 13, 22 b, 25) og fem linier ABABB (nr. 14). En enkelt bærer præg af den traditionelle form for fortællende sange med en melodisk formel, der gentages og varieres, indtil den antager afsluttende karakter og lukker rækken. Sangen er i to afsnit med henholdsvis 12 og 18 tekstlinier og med et instrumentalt mellemspil (nr. 24). Sangerne kendetegnede selv disse sange som historiske sange fra vor egen tid, og man kan konstatere, at de aktuelle tekster har fået en moderne musikalsk klædedragt. Fra mit øvrige materiale kunne jeg dog uden vanskelighed drage eksempler frem på nyskabte tekster, der synges på en af de traditionelle formler, såvel som der findes ældre tekster med nye melodier. Sangen om Kral Nikolla (nr. 22) er et eksempel på det sidste. Denne tekst bærer to melodier – den første af type som eks. 2 a, den anden en nyere melodi fra den fjerde gruppe i vor inddeling, en strofisk form med fire linier, sunget unisont og med instrumentale mellemspil.

Om sange med to melodier udtalte Tahir, at det rigtigste ville være at synge en historisk sang på samme melodi hele vejen igennem, men der er blevet tradition for, at visse sange udføres med to eller flere melodier for at skabe afveksling eller for at markere et dramatisk vendepunkt i handlingen (nr. 7, 10, 22).

Det albanske landsbybryllup, som er skildret her, forløb i alt væsentligt efter samme mønster som de øvrige bryllupsfester, jeg har deltaget i siden 1959. Men det var første gang, jeg ikke på noget tidspunkt forlod mændenes festplads (ellers plejer jeg at tilbringe en del af tiden hos kvinderne) og derved fik optaget hele repertoiret i sammenhæng.

Vi så, at programmet ved festen overvejende bestod af fortællende sange med historiske motiver og sunget på en melodisk formel svarende til et eller to tekstvers og med et toneomfang gennemgående af en kvart eller kvint, nogle af sangene med kontrasterende indledende og afsluttende formler. Endvidere forekom lyriske sange med uregelmæssig strofemæssig opbygning og et toneomfang op til decimen. Endelig nyere sange om historiske og politiske begivenheder fra den seneste tid eller med andre helt aktuelle emner. Melodierne var strofiske med korte, syllabisk prægede linier. For de fortællende sange gjaldt det, at formlerne eller formelvarianterne blev udført velselvis af sangerne. De lyriske sange blev udført i en kombination af vekselsang og unisono og med instrumentale mellemspill mellem stroferne. De nyere sange blev sunget rent enstemmigt og ligeledes med mellemspill mellem stroferne.¹⁶

Selve materialet opviser altså en ikke ringe rigdom i musikalsk form og variation. Men endnu mere bemærkelsesværdigt er det, at man i vore dages Europa endnu kan finde samfund, hvor en sådan sang i den grad er en uundværlig bestanddel af det fælles livsmønster.¹⁷

Eks. 1

Tahir $\text{♩} = 168$ *unisono* (No. 6)

1. O, duļ e po vet, o mo-re, qaj Der-gut pa-sha:

Tahir

2. "E,

mo-re ku i ka ku - llat - o Sy - lej - man a - ga?"

Osman

3. "Mo-re a - tje nalt - ə mo-re te rêt e bar-dha,

Tahir

4. rêt e bar - dha, o, haj me - det - e!"

Osman

5. Nuk e lshoj për pa i ba shtatë vjet - e,...

unisono

40. O, ra mur - ta - ti e na i preu Hyrr - je - ti.

Eks. 2

Tahir $\text{♩} = 176$ (No. 10)

3. a 'i sa - hi t'mirë mo-re po ma gjan - e

Osman

77. ranë n'Nok-shiq mo-re na i nxo - rën - o do kre - na

Eks. 3

$\text{♩} = 108$ (No. 9)

1. O-re, haj me - de-vet - e e, për - o lug - o t'Be-ve - ra - nit

Eks. 4

Tahir (No. 28) $\text{♩} = 220$

1. par - lla - men - tat

Osman

n'Shÿp - ni janë bash - ku - e, 2. Kan - gjo - lloz - e

Tahir

kâ dojnë m'e ma - rue mo - re 3. Ca - na be - gun

Eks. 5

(No. 30) $\text{♩} = 184$

2. o jem ça - u - shi çark mo - re Syl - o Re - za - lla

Eks. 6

(No. 5) $\text{♩} = 176$

3. Rrust Re - xhe - pi na i hy - pl a - tit,

a gjan e gat - o p'e lshon sa - ka - kut.

Eks. 7

(No. 3) $\text{♩} = 138$

1. Rexh - o Meh - me - ti, ni djal - o i ri - e,

o i ka qit - o do dhi - o n'qar - shi - e.

Eks. 8

$\text{♩} = 108$ *unisono* (No. 12)

1. Për kurr - gja p'se me u mbyt- $\text{\textcircled{a}}$ nje - riu,
tÿj pa $\text{\textcircled{a}}$ mend' e syt- $\text{\textcircled{a}}$ në ballë,
në vra vllaun ba - rut - - $\text{\textcircled{a}}$ me kallë.

Eks. 9

Tahir
 $\text{♩} = 152$ (No. 33)

1. E,
veç prej ma - ja - va - llit ej i te
Osman
a. të bu - ku - ri - jis - e oj. i je
unisono
o na ka dal - un
o oj ni kon - xhe
oj ni kon - xhe ta - ji - ja - ze.

Tahir
♩ = 132 (No. 36)

1. E, na po i lu - tem a - ti zo - tit

unisono

të m'ma-rrin, të m'çoin - - - - - e,

e, ni ja - ran unë qi e pa - ta

pa të s'unë po rrnoj - - - - - e

ni dyl-ber - o qi e pa-ta

pa të s'unë je - toj - - - - - e.

Noter

1. Dansk version af *Albanian singers in Kosovo. Notes on the song repertoire of a Mohammedan country wedding in Jugoslavia*, i Festschrift Ernst Emsheimer...1974, edited by Gustav Hilleström (Stockholm 1974) 244-251. (Musikhistoriska Museets Skrifter, 5. Studia Instrumentorum Musicae Popularis, 3).
2. Dr. Ernst Emsheimers 70 års fødselsdag, som fejredes med et festskrift (se note 1).
3. I ekspeditionen deltog også dr. Felix Hoerburger, Regensburg. Se hans artikel "Erzählliedsingen bei den Albanern des Has-Gebietes (Metohija)," *Zbornik za narodni život i običaje*, knj. 40 (Zagreb 1962) 193-202.
4. På albansk *Kosovë*, i bestemt form *Kosova*.
5. Stednavnene er anført med de officielle jugoslaviske betegnelser. På albansk hedder byerne *Prishtinë*, *Prizren*, *Gjakovë*, *Pejë*, *Mitrovicë*, *Shkup* og *Tetovë*.
6. Albansk *Gllgovc*.

7. *Daulle* af tyrkisk *davul*: andre benævnelser er *lodër* og *tupan*.
8. Antoni, Lorenc "Čitelija," Narodno Stvaralaštvo Folklor, 11 (Beograd 1964) 823-830.
9. I 1972 var Tahir 42 år gammel.
10. Når 7/8 nævnes i det følgende, drejer det sig hver gang om denne form med tre slag, hvoraf det første er forlænget. 9/8 er konsekvent fire slag, hvoraf det sidste er forlænget.
11. Se min artikel "Rhythm and metre in Albanian historical folk songs from Kosovo (Drenica)," Makedonski Folklor (Skopje 1971). Heri findes blandt andet en transskription af hele sangen om Dërgut pasha, en optagelse fra 1967.
12. Ved bryllupper i den vestlige del af Kosovo oplevede jeg, at man sent på aftenen hentede de to sigøjnersangeresker fra kvindernes afdeling ind i mændenes, hvor de skulle synge og slå def, mens to mænd dansede dertil. I landsbyen Istok opførte to mænd endvidere komiske danse, pantomimer og parodier til stor morskab for gæsterne.
13. I 1970 deltog jeg i et bryllupsoptog med seksten hestevogne. På turen, der varede fra syv morgen til syv aften, blev der skudt så energisk, at politiet intervererede, hvad der voldte en del skuffelse blandt de feststemte gæster.
14. Indtil for en halv snes år siden sang Tahir med en lidt ældre sanger Halil Cerevadiku – et efter sigende uovertruffent partnerskab. Disse to sang undertiden både to og tre timer ud i ét uden en eneste pause, indtil gæsterne blev øre i hovedet og bad dem holde inde en stund.
15. I de mange optagelser, jeg har af denne melodype også med en enkelt sanger, skiller han næsten altid stroferne med et mellemstil. Mellemspillet giver den samme aflastning for sangerens stemme og kræfter som vekselsangsprincippet.
16. Optagelserne nr. 17 og 18 var helt uden for festens program. De blev sunget for mig af en *imam* udelukkende med optagelse for øje.
17. Sidste nyt fra Tahir Drenica i et brev maj 1996: "Jeg har udtænkt 25 nye sange, der handler om krigen, og som jeg synger alle vegne."

Optagelserne fra brylluppet i Banja, august 1972

- | | |
|---|--|
| 1. <i>Daulle & surle</i> | Dansemusik spillet på trommer og skalmeje |
| 2. <i>Vallja fillestare Rrust, i biri i Hysenit</i> | Instrumental introduktion
O Rrust, Hysens søn |
| 3. <i>Rexhë Mehmeti, djal i ri</i> | Rexhë Mehmeti, en ung knøs |
| 4. <i>Daulle & surle</i> | Dansemusik spillet på trommer og skalmeje |
| 5. <i>Vallja e zileve Kanga e Rrust Kabashit</i> | Bjældedansen
Sangen om Rrust Kabashi |

6. <i>Kanga e Dërgut pashës</i>	Sangen om Dërgut pasha
7. <i>Të shtunën mbramet mbas iqindie</i>	Lørdag aften efter den tredie bøn
8. Daulle & surle	Dansemusik spillet på trommer og skalmeje
9. <i>Vallja e lehtë</i>	Let dans.
10. <i>Ali Pasha i Gusisë</i>	Ali Pasha af Montenegro
11. <i>Vallja fillestare</i>	Instrumental introduktion
12. <i>Për kurrëja p'se me u mbytë njeri?</i>	Hvorfor skulle en mand dræbes for ingenting?
13. <i>Qysh na u erdhë ni lajmë i zi</i>	En trist nyhed har nået os
14. <i>O festë e madhe</i>	O, hvilken stor fest!
15. <i>A po ngoni ju shqiptarë?</i>	Hører I, albanere?
16. <i>Kanga e Lec Gradicës</i>	Sangen om Lec Gradica
17. <i>Ezan</i>	Muezzinens bønnekald
18. <i>Sure</i>	Koranlæsning
19. <i>Vallja fillestare</i>	Instrumental introduktion
20. <i>Mora avdesin të sabahit</i>	Jeg forberedte mig til morgenbønnen
21. <i>Çka po thetë knezi në Cetinë?</i>	Hvad sagde fyrsten af Cetinje?
22. <i>Kanga e Kral Nikollës</i>	Sangen om Kong Nikolla

- 23.– Historisk sang sunget af en 14-års dreng
24. *Kanga e Drenicës* Sangen om Drenica
25. *Universiteti i Kosovës* Kosovos universitet
26. *Mori toka e Kosovës* O, vort land Kosovo!
27. *Kanga e Azem Bejtës* Sangen om Azem Bejta
28. *Vrasja e Cana begut* Mordet på Canë bey
29. *Prej ditës së rruzit masherrit* På dommedag vejes dine synder
30. *Kanga e Sylë Rezallës* Sangen om Sylë Rezalla
31. *Krali i Rusit* Kongen af Rusland
32. *Vallja fillestare* Instrumental introduktion
Perça e jote, Malush aga O, din hårlok, Malush aga
33. *Veç prej mallit të bukuris* Af længsel efter den smukke
34. *Krisen topat në zabel* Kanonen drønedede i lunden
35. *Kur thirri polici,* Politiet kalder, geværer knalder
sa pushka krisi
36. *Na po i lutem ati zotit* Jeg beder dig, Gud, tag mig til dig
37. *Daulle & surle* Dansemusik spillet på trommer og skalmeje
38. *Vallja e zileve* Bjældedansen
39. *Haj medet për lug t'Beranit!* Ak, hvad hændte der i Berandalen!

II. I dag kommer trommerne

Bryllupsmusik i Gora¹

Gora er et bjergområde på nordvestsiden af Shar Planina lige på overgangen mellem Serbien og Makedonien og umiddelbart op til den albanske grænse. 19 goranske landsbyer ligger i Serbien, to i Makedonien og ni i Albanien. Befolkningen var tidligere kristen og hørte ind under græsk-ortodokse klostre, men begyndte omkring år 1700 at slutte sig til Islam. Goransk, der af goranerne betragtes som et selvstændigt sprog, er slavisk og nært beslægtet med serbisk og makedonsk. I Gora er der en smule agerbrug og kvægavl, håndværk og andre erhverv, men de fleste mænd er beskæftiget som konditorer og har deres butikker i byer langt fra hjemmet.

Hos den slavisk-muslimske befolkning i bjergområdet Gora er sommermånederne juli og august brylluppernes tid. Hver landsby bærer sit særpræg med hensyn til skikke og musikalsk repertoire, men vi vil i det følgende udelukkende beskæftige os med landsbyen Brod, hvor jeg siden 1960 har fulgt bryllupsfesten og søgt at samle detaljerne i dens forløb.

En bryllupsfest varer normalt seks dage, på den femte dag hentes bruden til sit nye hjem, og denne dag er enten en torsdag eller en søndag. Ceremonierne ligger fast for alle bryllupper, men det er af afgørende betydning for festens forløb, om der er engageret musikere eller ikke. Hvis der ingen musikere kommer, præges festen i musikalsk henseende af de rituelle sange, som synges af kvinder og piger, samt forskellige andre sange, som kvinderne synger to og to til deres eget akkompagnement af rammetrommer (*daire*, plur. *dairina*) (eks. 1). Disse kvinder er slægtninge eller venner af familien og gæster ved brylluppet og ledsager derfor dansen og optogene med deres sang uden at modtage nogen betaling.

Hvis brudgommens fader har engageret musikere, får festen en ganske anden karakter, idet der så i langt højere grad lægges vægt på optogene og dansen. Musikerne er professionelle trommeslagere og obo-skalmejespillere, som bor i Prizren². En musikbande (*tajfa*) består gerne af tre trommeslagere og tre skalmejespillere, men til et stort bryllup engageres op til det dobbelte antal musikere. De ankommer på festens tredje dag og tager af sted igen på sjattedagen. I disse tre døgn lyder musikken næsten uafbrudt bortset fra nogle få nattetimer.

Bryllupsfestens tredje dag er i alt væsentligt viet musikernes modtagelse. Først med deres komme synes man, at brylluppet for alvor begynder. Man siger, at “trommerne kommer” (će dojdet tupani), og omfatter dermed hele musikbanden, både trommeslagerne og skalmespillerne, med ét ord: trommerne (tupani). Denne storslåede begivenhed, som imødeses med den største forventning, strækker sig fra middag til efter midnat og indeholder en lang række programpunkter, der skitse-mæssigt kan samles i følgende hovedafsnit:

1. Modtagelsen på trommeslagerklippen ved bryllupsværtens udsendinge.
2. Nedstigningen fra trommeslagerklippen til landsbyen.
3. Modtagelsen på engen Bres ved bryllupsværten og brudgommen.
4. Ankomsten til landsbyen via broen.
5. Ankomsthilsen først ved brudgommens hus og dernæst ved brudens hus.
6. Modtagelsen i brudgommens hus.
7. Modtagelsen i brudens hus.

Til disse begivenheder knytter sig et musikalsk repertoire bestående af:

1. *Processionsmusik*, bestående af *ĵelička*-melodien, der ledsager nedstigningen fra trommeslagerklippen til broen, og Broens melodi, som ledsager optoget over broen og ind i landsbyen frem til brudgommens hus.

2. *Hyldestmusik*, en slags suite ved navn *nebet (nibet)*³. Med en lille nebet hilser musikerne deres værtsfolk, først på trommeslagerklippen, så på Bres og endelig uden for henholdsvis brudgommens og brudens hus. En længere nebet spilles om aftenen i brudgommens og i brudens hjem som en hyldest til værtsfolkene og som underholdning for bryllupsgæsterne.

3. *Dansemusik* til specielle ringdansen, som mændene udfører på egne Slepca og Bres, og forskellige dansemelodier, der ledsager optogets kædedans gennem gaderne og ringdansen om aftenen ved de to familiers huse (eks. 2).

I det følgende skildres denne dags forløb, således som jeg selv har oplevet det, og som jeg har fået det belyst gennem samtaler med musi-

kerne og med folk i Brod. I denne sammenhæng vil jeg lægge vægt på musikkens plads og funktion i ceremonierne, på de enkelte musikstykkers og genrers særlige karakter og på deres betydning for festens deltagere.

Musikernes modtagelse på trommeslagerklippen

Musikerne, der som nævnt er bosiddende i Prizren, tager hjemmefra om morgenen. De kører med bus fra Prizren til Dragaš, det administrative centrum for de to naboeråder Gora og Opojë, og herfra tilbage lægger de sædvanligvis de sidste 14 km til Brod med taxi. Ved ankomsten til Brod henvender de sig ikke hos bryllupsværten, men fortsætter straks til fods op ad bjerget *Jelica* med trommeslagerklippen (*tupandžiska karpa*) som mål. Midtvejs, på en eng kaldet *Slepca*, tager nogle af dem plads i græsset, heriblandt de ældre mestre, og kun fire af de yngre fortsætter helt op til klippen, hvor de sætter sig på engen og venter på bryllupsværtens udsendinge. Ventetiden fordriver de blandt andet med at gøre deres instrumenter klar – trommeslagerne trækker i snøren for at stramme skindene, skalmejeblåserne går deres mundstykker efter. Heroppefra ser man lige ned i landsbyen, der ligger som i en gryde, omgivet på alle sider af høje bjerge. Bagud strækker Jelica sig med sine frodige græsgange.

Brudgommens fader, som har engageret musikerne, plejer at sende familiens unge mænd op til trommeslagerklippen for at byde dem velkommen. Selv vil han vente sammen med de mandlige bryllupsgæster på engen Bres lige oven for landsbyen. Iklædt deres festdragt samles de unge i brudgommens hus, hvor kvinderne hele formiddagen har haft travlt med at tilberede middagsmaden og bage *pita* til musikerne. Efter at have spist middag begiver de sig på vej. Det er først på eftermiddagen, klokken kan være omkring 14. I spidsen for det lille optog går fanebæreren med den serbiske fane, mad og drikke er læsset på en hest. En flok piger og to kvinder følger dem på vej med sang og rammetrommer. Fra broen – den bro som senere på dagen kommer til at spille en vigtig rolle – fortsætter fanebæreren og de unge mænd alene i gåsegang ad bjergstierne helt op til trommeslagerklippen, hvor musikerne venter. Fanebæreren planter fanen ved klippen, de unge går hen og giver musikerne hånden, idet de hilser dem med ordene “selam alicum”, hvortil musikerne svarer “alicum selam”.⁴ Dernæst udveksler man nogle almindelige høflige bemærkninger såsom: Hvordan har I det? Er I trætte? etc.

Nu går en af trommeslagerne hen til klippen og trommer som tegn på, at mødet mellem musikerne og de unge har fundet sted. Når brudgommen nede i landsbyen hører trommen, går han sammen med en kammerat rundt i gaderne og kalder på bryllupsgæsterne ved at slå på portene med en stav. Så ved de indbudte, at de skal gøre sig parat. I løbet af eftermiddagen samles mændene og går op til Bres, hvor de skal møde musikerne, når de kommer ned sammen med de unge.

Når trommeslageren har trommet sit signal, hentes maden frem fra hestens tværsække og serveres for musikerne. De får *pita*, surmælk og øl. Når ølflaskerne er tomme, hældes brændevin i.

Efter måltidet rejser musikerne sig op og spiller en nebet for modtagelseskomiteen. Skalmesjespillerne står umiddelbart over for de unge og blæser dem lige ind i ansigtet, trommerne står tæt ved siden af. Denne nebet varer nogle få minutter og består af en række hurtigt skiftende melodier af forskellig karakter forbundet ved korte overgange, der udføres af skalmesjernerne alene som frirytmske improvisationer over en liggetone. De rytmefaste melodiers metrum understreges af trommernes energiske slag, og man siger da også, at "de slår en nebet" ("udarat nebet"). Nebet modtages med råb og hujen fra de unge og med en påskønnelse i form af penge, som de har fået af bryllupsværten til samme formål. Nebet slutter, og efter nogle sekunders pause begynder *Jelička*.

Jelička. Den musik, som først og fremmest i befolkningens bevidsthed er knyttet til musikernes komme, er melodien *Jelička*, der spilles under hele nedstigningen fra trommeslagerklippen til broen ved landsbyens udkant. *Jelička* regnes af Brods indbyggere for at være en af Goras skønneste melodier, hvad der rimeligvis hænger sammen med erindringer om mangan god bryllupsfest og med kærligheden til den storlåede natur, som bjerget *Jelica* frembyder med sine vidtstrakte, blomstersmykkede enge. Endvidere har melodien sin egen tragiske historie. Den har sit navn efter bjerget, der igen er opkaldt efter en ung pige, som hed Jelica. Før i tiden var bjerget bevokset med skov. En dag var pigen gået ud i skoven efter brænde, men et træ væltede ned over hende og dræbte hende. Da ulykken kom moderen for øre, blev hun ude af sig selv af fortvivlelse, hun forbandede skoven, og den gik ud. Heraf kommer melodien *Jelička*. Den omtales altid som en sang, men den synges aldrig, den har ingen tekst, den udføres kun instrumentalt.

Det er trommerne, som fortæller den lille flok på trommeslagerklip-

pen, at nedstigningen skal begynde. Alle ved straks, at denne kalden indvarsler Jelička – de tunge, ligesom tøvende slag efterfulgt af lette, hurtigere slag, sekvenser af vekslende hastighed, styrke og klangfarve, som virker næsten talende. Nu sætter skalmejerne ind, og alle vender ryggen til klippen og begynder langsomt at gå ned ad bjerget. Forrest går fanebæreren, et stykke efter ham kommer de unge mænd, umiddelbart bag dem går de to skalmejespillere, og endelig følger trommeslagerne. Nedstigningen fra trommeslagerklippen er begyndt.

Jelička udfolder sig som en strofisk melodi, en sang uden ord, et langstrakt unisono af en egen elegisk skønhed, lange toner omspillet med triller og forbundet med melismer, båret af en umådelig intensitet. Trommerne følger melodien, den krumme stok understreger de rytmisk vægtige punkter, den tynde pind udfylder afstandene og ligesom imiterer skalmejernenes bevægelser. Ved strofens slutning deler skalmejerne sig, den ene lægger sig på grundtonen, den anden forsirer den. Derefter forenes de og gentager strofen for så atter at dele sig ved slutningen, først i oktavsplil og så igen i borduntostemmighed. Men denne gang springer førsteskalmejen helt op på tredicimen, der udsendes som en vedholdende, skærende skingren, mens musikeren retter instrumentets lydstykke mod himlen og lader højre arm hænge slapt ned. Musikerne kalder dette fænomen en *pislim*⁵ Samtidig tager begge trommer fat med en lang række lige lange, accentuerede slag med den tykke trommestik – én sekvens, to sekvenser, tre ... Og de unge mænd, som hidtil har bevæget sig ret adstadigt fremad med små danseagtige skridt, vender sig nu om mod skalmejeblåserne, og idet musikken slår over i et rytmisk motiv, der snart udvikler sig til en klar 5/8 (eks. 3), begynder de at danse, stadig med små improviserede trin, men mere intenst end før, rundt og videre fremad. 5/8-takten fastholdes, mens skalmejerne gentager og videreudvikler det karakteristiske totaktsmotiv, og pludselig, uden mærkbar overgang, toner Jelička-sangen frem på ny.

Således fortsætter man ned ad bjerget, ad smalle stier, hvor man må placere hvert skridt med omhu for ikke at falde – et forhold, der tilsyneladende præger både de dansendes holdning og musikernes gangart: man tager små skridt, og man sætter ikke foden, før man føler at den ikke kan skride, man fjedrer næsten umærkeligt i hoften. Hele tiden spilles Jelička, med visse variationer, navnlig i den rytmiske del med 5/8-motiverne er der forandringer både med hensyn til længde og motivudvikling. Humøret stiger i takt med musikken, men også i takt med

den mængde brændevin der konsumeres. Man danser med flaskerne i hænderne, og når skalmejerne skriller allerhøjest og trommerne larmer allermest, lægger man hovedet bagover, hælder brændevinen i halsen og knalder derefter flasken mod en sten, så glasskårene springer til alle sider.

Dansen på Slepca. Efter en lille times forløb når optoget ned til Slepca, hvor de øvrige musikere sidder og venter. Musikken afbrydes, Jelička er da blevet gennemspillet i alt 13 gange, siden optoget forlod trommeslagerklippen. På denne dejlige eng holder man et kort hvil, og musikerne, som har spillet hidtil, vil blive afløst.

Snart kalder trommerne igen, denne gang til dans. Mændene rejser sig og danner kreds, trommeslagerne går ind i kredsen, mens skalmejeblåserne bliver siddende ved siden af i græsset. Det er de erfarne mestre, der spiller nu, for mandsdansene anses for vigtig og vanskelig musik. Her danses ifølge traditionen tre danse ud i ét. Først en tung dans i rubato-rytme, *Kaladjojna*, oprindelig en sværd dans, men den danses nu uden sværd. Så følger *Sam po sam*, en dans i 13/8 (3,2,3,2,3) og endelig *Goransko oro* i 12/8 (2,2,3,2,3). Ofte føjes flere danse til, f.eks. *Teškata*, *Kara Jusufova* og *Toskaliska*⁶.

Efter dansen holdes to minutters pause, så klinger Jelička atter, og med fanebæreren i spidsen går optoget videre nedad, dansende. Stemningen er efterhånden temmelig animeret, dansebevægelserne bliver groteske, de berusede ynglinge sætter sig i græsset, lægger sig helt ned på ryggen, omslyngede, og lader de højt løftede arme udføre danseagtige bevægelser. De synes at være i ekstase, nogle ansigter åbner sig i en overgiven latter, andre er tårevædede og fortrukne som i den dybeste smerte. Man hujer og pifter, og musikerne går tæt hen til de gale og blæser og trommer dem lige ind i hovedet som for at drive den sidste rest af forstand ud af deres forrykte hjerner. Mange er døddrukne, men der er også en god del komedie med i foretagendet, for nu nærmer man sig et af dagens højdepunkter – modtagelsen på Bres.

På engen Bres venter alle de mandlige bryllupsgæster med brudgomens fader som hovedpersonen. De har placeret sig i græsset, tæt sammen, med alle ansigter vendt i samme retning. De sidder som et publikum, der venter på de optrædende. Optoget er på vej ned ad skråningen, brudgommen går dem i møde, i hånden holder han en stav pyntet

med glitrende sølvpapirstimler, han hilser på musikerne, men slutter sig ikke til optoget, han danser ikke med, han drikker ikke, han forholder sig hele tiden rolig og værdig. Musikken og dansen bliver stadig vildere. Den rytmiske del med 5/8-motiverne, som hver gang følger Jelička-strofen, vokser til en længde af 250 takter. De korte gentagne musikalske motiver driver de dansende til stadig vildere udskejelser, de drikker nu umådeholdent af brændevinsflaskerne, kaster sig ned i græsset, ruller rundt, bliver hjulpet op igen og danser videre, mens musikerne holder sig tæt til dem. Det er en teaterforestilling uden lige!

Endelig når optoget helt ned på Bres. Samtlige musikere går straks hen, stadigt spillende, og stiller sig på række foran den ventende skare, og uden overgang istemmer de en nebet til ære for bryllupsværten. Det er en af de få lejligheder, hvor mere end to skalmejer spiller sammen. Her spiller simpelthen alle de skalmejer, som medvirker ved festen. I den indledende *taksim* udfører mesteren de melodiske improvisationer, mens de andre skalmejer gør deres bedste for at overdøve ham med deres larmende borduntone. Så følger de trommeledsagede rytmefaste melodier vekslende med frirytmske skalmejeintermezzi ligesom i nebet på trommeslagerklippen. Som tegn på, at slutningen nærmer sig, lægger den ene trommeslager sit instrument i græsset, så det hviler på hans fod, og anslår det opadvendte skind med to tynde trommestikker i en smældende marchrytme. Nebet slutter med en kort koda, hvorpå brudgommens fader rejser sig, hilser på musikerne og giver dem penge. Nu bliver der en kort pause, hvori den ene tromme bæres rundt, og bryllupsgæsterne lægger penge på trommeskindet.

Straks herefter går musikerne ud til siden, skalmejeblåserne sætter sig i græsset, og trommeslagerne går ind i den store dansekreds, som bryllupsgæsterne danner. Man danser de samme danse, som de unge mænd dansede på Slepca, og så snart dansen er forbi, kalder trommerne til Jelička, og hele skaren slutter sig op om dem, forlader Bres og går videre ned mod Brod. Jelička spilles, til man når Broen i landsbyens udkant (i alt 37 gange), men lige før broen, hvor stemningen når bristepunktet, tager den rytmiske del til i vildskab og omfang (350 takter), hvorefter skalmejerne intonerer Broens melodi, *Od Mos*.⁷

Broens melodi er en roligt fremadskridende melodi, der til forskel fra Jelička beherskes af et gennemgående metrum, en 16/4-stortakt, svarende til hver af de melodiske sektioner (nodeeks. 4). Dette metrum er meget

iørefaldende, og selv på lang afstand, hvor skalmejerne kan være uden for hørevidde, vil ingen være i tvivl om, at det er Broens melodi, der spilles. Den ro, som præger Broens melodi fra først til sidst, står i en ejendommelig modsætning til de groteske optrin, der udspilles på broen. Overgangen over broen betegner nok denne dags højdepunkt, og hele landsbyen synes at være samlet for at se ankomsten. I hvert fald er en masse mennesker stimlet sammen omkring broen, skrænterne på højre side er tæt besat med mænd, til venstre på den anden side af floden trænges kvinder, unge piger og børn. Det tager uendelig lang tid for optøget at komme over broen. Mangen en bryllupsgæst kalder i sin begejstringsrus skalmejebløserne til sig og beder dem spille for sig. Broens melodi afbrydes for en kort stund, og trommerne tier, mens de to skalmejer blæser manden en sækkepibeligende improvisation, *gajda*,⁸ ind i begge ører. Han lytter henrevet, snor en pengeseddel til et kræmmerhus og stikker det i et af skalmejens klanghuller. Tumulten på den lille, primitive bro er ubeskrivelig, og klimaks nås, da en eller flere af de unge mænd kaster sig i floden og danser videre i den kolde strøm. Efter sigende gør de dette for at vise sig for pigerne, men der ligger utvivlsomt et ældre ritual til grund, en mindelse om vandets magiske kraft.

Omsider når man over broen og fortsætter, stadig til Broens melodi, gennem landsbygaderne frem til brudgommens hus og helt ind i gården, hvor husets kvinder giver sig til at danse en speciel, hoppende dans. Musikerne spiller en kort nebet til ære for bryllupsværten, og så slår de over i dansemusik: strofiske sange og instrumentale dansemelodier af blandet herkomst, mest i 2/4 og 7/8-takt. Både mænd og kvinder danser til denne musik, men i adskilte kredse, og derefter danser de i en lang kæde videre til brudens hus.

Den store nebet, som musikerne spiller om aftenen i brudgommens hjem og siden også i brudens hjem er et af festens højdepunkter. Denne nebet adskiller sig på flere punkter fra dagens korte udgaver af hyldestmusikken. Det gælder såvel situationen, hvorunder musikken fremføres, som dens omfang, indhold og form. Her udføres nebet som en art kamermusik og har antaget en karakter og et format, som gør det rimeligt at bruge betegnelsen suite. I gæstestuen sidder mændene rundt langs væggene og midt på gulvet, alle meget forventningsfulde. Skalmejespillerne har deres faste plads ved døren. De afprøver deres mundstykker

og forbereder sig på at spille uafbrudt i mindst en time. Trommeslagerne medvirker ikke fra begyndelsen og opholder sig foreløbig uden for rummet. Uforstyrret af trommernes larm skal gæsterne nu lytte til en lang række melodier, som de fleste af dem kender og værdsætter.

Nebet skal helst indeholde alle bryllupsfestens melodier og kan, når den er komplet, vare op til to timer. Det hele spilles ud i ét uden en eneste pause, men indholdsmæssigt og strukturelt deler suiten sig i fem afsnit. Der indledes med en *taksim*, et improvisatorisk stykke af rent instrumental karakter. Dette følges af en række strofiske melodier, hvoraf de fleste har et vokalt forlæg i goranske eller tyrkiske sange, mens andre tilsyneladende ikke har nogen kendt tekst. Hver melodi afsluttes med en høj skingrende pislím og et kort efterspil. Efter sangrækken kommer en slags programmusik, der skildrer musikken til turneringskampene: løb, spring, brydning, stenkast og hestevæddeløb. Skalmesjerne slutter deres solospil med en sækkepibeimitation, hvori mesteren udfolder sin improvisationskunst. Så får trommerne tegn til at komme ind og deltage i sidste afsnit, der afspejler hele bruddefærdens med fragmenter af musikken fra alle op togene.

Nebet har som musikform rødder i tyrkisk musik, både i den osmaniske militærmusik og i den finere kunstmusik, hvor suiteformen spillede en stor rolle i det 14. og 15. århundrede. I vor tids folkemusik synes den goranske nebet dog at være et enestående fænomen. Dens ophavsmand er en sagnomspunden skalmesjespiller ved navn Djemo, og det er lykkedes ham på original vis at forene de hjemlige goranske sange med den fremmede orientalske instrumentalmusik.

Efter nebet fortsætter festen, og først hen på morgenstunden går hver til sit for at sove.

Det er i korthed, hvad der sker på bryllupsfestens tredje dag, dagen for musikernes ankomst. I Brod foregår der sædvanligvis kun ét bryllup ad gangen, men for længe siden, fortalte man mig, i begyndelsen af det 19. århundrede afholdtes tyve eller tredive bryllupper på én gang, når mændene kom hjem efter vinterens arbejde i det fremmede. Hver familie engagerede sin musikbande, og hver familie sendte sin flok af festklædte unge mænd op på trommeslagerklippen for at byde musikerne velkommen. Når så denne kæmpemæssige skare af trommeslagere og skalmesjebæsere begyndte at spille Jelička og gå ned mod landsbyen, var det som om hele bjerget tordnede. På Bres ventede alle mændene fra de

mange familier. Der blev spillet nebet, og der blev danset, og så gik de samlet ned. Når de nåede broen, spillede Broens melodi, og selv med opbydelsen af al sin fantasi kan man næppe gøre sig nogen forestilling om, hvordan dette mammutoptog har taget sig ud, og hvordan musikken har lydt. Efter broen skiltes familierne og gik hjem hver med sit hold musikere for at fortsætte festen der.

Men uanset om det kun er et enkelt par der fejrer bryllup, eller det er en hel snes, må man erkende den overordentlige betydning, som tromme- og skalmejemusikken har for det traditionelle landsbybryllup: én hel dag af festens i alt seks dage koncentrerer sig om denne ene begivenhed: "I dag kommer trommerne."

Nodeeksempel 1.

Dansesang: Sen divojko na krilo sedeše
 sunget af Amida Cako og hendes datter Amida Cako
 Brod den 4.8.1960.

7/8 = 50

Sen di - i - voj-ko, le, na kri - lo se - de - je -
 še, džanam, i bo - ga mo - le - je - se - he.

Nodeeksempel 2.

Dansemelodier
 a) Ja som se napromenilo

7/8 = 56

b) Kara Alija
spillet af Rasim Berishas tajfa
Brod den 4.7.1976

Musical score for Kara Alija, featuring a melody in 7/8 time. The score consists of two staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and includes first and second endings. The first ending is marked with a '1' and the second with a '2'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Nodeeksempel 3
Jeličkas rytmiske motiv

Musical score for Nodeeksempel 3, featuring a melody in 5/8 time. The score consists of two staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and includes a 5/8 time signature. The piece concludes with a double bar line.

Nodeeksempel 4
Broens melodi
spillet af Rexhep Manxhukis tajfa,
Brod den 4.7.1975

Musical score for Nodeeksempel 4, featuring a melody in 16/4 time. The score consists of two staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and includes a 16/4 time signature and a tempo marking of $\text{♩} = 80$. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and the marking "OSV." in the right margin.

Noter

1. Dansk version af "Heute kommen die Trommeln. Hochzeitsmusik in der Prizrenska Gora, Jugoslawien," in: Neue Ethnomusikologische Forschungen, Festschrift Felix Hoerburger zum 60. Geburtstag (Laaber 1977) 113-124.
2. Se B. Trærup: "Wedding musicians in Prizrenska Gora, Jugoslavia," Musik og Forskning, 3 (København 1977) 76-95.
3. Det tyrkiske ord *nevbet* kan føres tilbage til *nöbet* (arab. *näwbä*), der betyder vagt eller turnus, men også et militærorkesters musikforeførelse. *Nevbet çalmak* er at spille for en hersker eller guvernør.
4. af den arab.-tyrk. hilsen "Fred være med dig"–
5. Sml. makedonsk *piskljiv* grell, skrigende, skingrende.
6. *Kaladjojna* af tyrk. *killic* sværd og *oyun* dans; *Sam po sam*, serb. Hver for sig; *Goransko oro* Goransk ringdans; *Teškata Tung* dans; *Kara Jusufova* Kara Jusufs dans; *Toskaliska* Toskisk (sydalbansk) dans.
7. Mos, goransk "bro".
8. Betegnelse for sækkepipe, her navnet på en melodi, der efterligner sækkepipens spil.

III. Den store tromme

En samtale med musikeren Ramadan Osmani¹

Under mine ophold i Kosovo havde jeg flere samtaler med brødrene Feriz og Ramadan Osmani. De stammer fra landsbyen Mlike i Gora, men har siden 1959 været bosat i Prizren. Jeg lærte dem begge at kende under mit første besøg i Gora sommeren 1959 ved en bryllupsfest i landsbyen Vranishtë. De er begge mestre – Feriz spiller på oboskalmeje (tyrk. *zurna*, gor. *svirla*), Ramadan var længe trommeslager, kendt som *Ramče Tupandžija* (Trommeslager Ramče), men gik senere over til også at spille skalmeje.

I det følgende vil jeg bringe nogle uddrag af mine samtaler med Ramče, som blev optaget på bånd i hans hus i Prizren sommeren 1975. Om fremstillingen af den store cylindertromme *tupan* fortalte Ramče, at de fleste trommeslagere køber en færdig cylinder hos en instrumentmager i Makedonien. Han forklarede i detaljer, hvordan det hele foregår, om forarbejdningen af skindet, om bæreremmen, om de to forskellige trommestikker, den tykke stok *čekič* og den tynde pind *prče*, om snøren der kan løsnes og strammes og dermed forandre tonen. "Når det regner," siger han, "strammes snøren; så giver skindet sig ikke, og trommen mister ikke klangen."

– *Hvornår begyndte du med trommen?*

– Jeg begyndte med trommen, da jeg var omkring 20 år gammel. Al-

lerede før soldatertjenesten var jeg begyndt lidt at lære takten, hvordan man slår med pinden, hvordan man slår med den tykke trommestik. Og da jeg kom hjem fra militærtjenesten, da var Feriz allerede blevet mester på skalmejen. I løbet af en måned lærte jeg sammen med ham at slå takten rigtigt.

– *Hvordan lærte han dig det?*

– Han lærte mig det, mens han spillede, og han viste mig det med armene. Han spiller og gør sådan, som man skal slå. (Ramče løftede og sænkede albuerne for at vise, hvordan hans broder havde lært ham at slå, samtidig med at han spillede). Han spiller og giver mig tegn: Slå sådan, slå hurtigere, hurtigere, langsommere, langsommere. Højre arm svarer til stokken og venstre arm til pinden.

Om samspillet mellem trommen og skalmejen fremhæver Ramče, at trommen altid skal følge skalmejen, og at det da er pinden, som skal følge skalmejens melodi. Han siger videre:

– De to skind skal have forskellige toner. Så kan du bedre høre, hvilken sang jeg tager, fordi den tynde stik altid følger skalmejen. Med stokken slår jeg langsommere. Feriz skifter hele tiden melodi. F.eks. vælger han Alil Agas sang, Broens melodi eller sangen om Džemila, og trommen skal altid følge skalmejen. Derfor kan skindene ikke være ens. – Hver gang Feriz skifter sang, må jeg også skifte sang, med pinden. Sangen om Džemila siger: *gan gan gan gan gan dym na na dung na nau*. Så ved folk, hvad det er for en sang. Eller han drejer fingeren om og giver mig tegn. – Har du set, der er ti huller på skalmejen? Hvert lille hul har sin tone. Der er en tyk tone, og der er en tyndere. Han skifter hele tiden tone med fingrene. Der er *a, c, b* og alt det ligesom hos musikanterne på cafeen.

Ramče fortæller også, at trommen aldrig spiller alene undtagen i fastetiden Ramazan, når han tidligt om morgenen skal meddele folk, at nu må de gerne spise.

– Så har trommen sin egen melodi. Ramazan har sine egne sange. Jeg slår helt alene, men kun én sang. Det er den, jeg altid slår, når folk skal stå op. – Ellers spiller trommen aldrig uden skalmejen. Trommen må følge skalmejen. Især denne her tromme, vores tupan. Der findes andre trommer i danserestauranterne. Der retter alle de andre sig efter trommen. Men vores tromme må følge skalmejen. Det er Feriz, der skifter melodi. Altid. Hvis han engang skulle glemme, må jeg lede ham på vej med pinden. Så viser jeg ham melodien: *glau, glau, glau, glau – gung!* Så forstår han, at han skal spille den sang.

Ramče er ganske saglig, indtil han skal fortælle om den tynde trommestik.

– *Af hvilket materiale er pinden lavet?* spørger jeg intetanende.

– *Af blod!* svarer Ramče.

Jeg studser, men han fortsætter:

– De gamle fortæller, at engang for 200 år siden drog en familie af sted for at hente en brud. Men på tilbagevejen kom der også et brude-tog fra den anden side. Det betyder ulykke. Og nu kom bryllupsgæsterne op at slås med knive og bøsser. De blev dræbt allesammen, og til sidst var kun de to brude i live, men de slog også hinanden ihjel. Så lå de alle dér, døde, og jorden svømmede i blod. Af deres blod er disse tynde pinde vokset op. Og når vi går ud for at samle dem, så går vi kun i vintertiden. Om sommeren kan man ikke komme der for drager. Det vrimler med drager! Kun om vinteren, når det er koldt og det regner eller sner, så rejser vi derhen og samler pinde.

Ramče gør en pause, og jeg spørger atter fortrøstningsfuldt:

– *Hvad er det for et træ?*

– Det er ikke noget træ!”. Det er af blod, og vi kalder det *prče*. Det vokser ikke ret højt, og det er meget tæt. Men vi går ikke ind i midten, vi bliver ude ved kanterne, fordi vi er bange for dragerne. – Jeg har aldrig været der selv. Ærligt talt, Birthe, jeg er bange for de drager, forstår du. Og nogle af dem er frygtelig store, fire-fem meter lange. Det er ved Žur, i nærheden af politistationen. Hvis man bare går forbi dér, så er der ingen der vil bide én. Men hvis de ser, at du er kommet for at samle *prče*, så slår de dig ihjel. Det vil de ikke finde sig i!

Jeg lytter undrende. Hvor tit har jeg ikke kørt med bus igennem landsbyen Žur og haft lyst til at stå af og se lidt på stedet. Men Ramče fortsætter:

– Ja, sådan er det. Hvis vi går derhen nu, så skal du bare se, hvor vi må flygte, hu! De vil fare efter os og give os lussinger – med halen. Det er dødsensfarligt! Undtagen om vinteren, så er de alle i jorden og kommer ikke op. Så skynder vi os at samle pindene, og så lægger vi dem i solen, så de kan tørre lidt.

Den sidste praktiske bemærkning forvirrer mig lidt, men så tilføjer Ramče:

– Du skulle se deres skind, når de skifter ham. Du kan tro, de er store! To-tre meter lange! Og så er de sorte! Sådan er det sted. – Det er ikke noget med at skære kviste af et træ eller sådan. Det er vokset op

ganske af sig selv. Af blod. – Og dragerne ligner mennesker. De har øjne som et menneske og hår ned ad ryggen, sådan et stort hår! Og når de ser én, så hvisler de sådan her: Whiuh!

Jeg bliver enig med mig selv om, at jeg aldrig nogen sinde vil stå af bussen i Žur! Men efter at have hørt denne skrækkelige historie om den tynde trommestiks oprindelse vil jeg dog gerne vide, hvilken betydning dette har for Ramčes spil:

– *Når du spiller, tænker du så på, at den er af blod?*

– Nej.

– *Kunne du spille med en anden slags pind?*

– Ja, men denne slags er mere egnet. Den kan holde til fem-seks bryllupper. En almindelig kvist knækker på en dag.

Jeg spørger, hvordan musikerne gør sig forståelig med hinanden under spillet, og Ramče svarer:

– Feriz hører godt. Hvis man siger noget bag ham, så hører han det hele. Nogen tror, at han intet hører, når han spiller. Men han hører *alt!* *Alt* hører han. Jeg kan ikke høre meget, fordi trommeklangen er så kraftig og lader lyden komme til mig. Kan du huske, da du kom det første år, hvordan du altid holdt dig for ørerne? Du sagde: Uha, hvad er dog dette?! – Sådan er vores tromme. Vi laver den selv sådan, at den får den klang. Vi kunne også godt lave den sådan, at den overhovedet ikke havde nogen klang. Bare så den havde en lettere klang, der slet ikke kunne høres. Men vi strammer selv snørerne, for at klangen skal blive kraftig.

– *Du har altså lært at spille af din broder? Har du også selv undervist nogen?*

– Jeg boede sammen med min broder seks-syv år. Så flyttede vi hver til sit, men vi fulgtes ad som musikere. Og så kom hans søn med os, Bislim, han som nu spiller på tromme. Han har iagttaget mig, hvordan jeg slår, hvordan jeg drejer mig, hvordan jeg slår med pinden, hvordan jeg slår med stokken. Allerede som dreng havde han lyst til at tromme. Han gik altid og trommede for sig selv med munden. Og han tog en kande og slog på den. Nu er Bislim mester ligesom jeg. Jeg har oplært temmelig mange drenge og lært dem mit håndværk. Når de begår en fejl, siger jeg: Det dur ikke, *sådan* skal du slå.

– *Betaler de for det?*

– Nej, jeg kan ikke tage penge af dem. Hvorfor skulle jeg det? Vi følges ad til bryllupper. Så længe han ikke kan slå rigtigt og blot slår i bag-

grunden, går han for halv betaling, som elev. Og når han har lært det, får han fuld betaling. Sådan lærer vi det. Jeg masede *meget* med det.

Noter

1. Dansk version af 2. afsnit i artiklen *Instrumentalmusik zu den Hochzeitsumzügen in Gora*, i: *Studia Instrumentorum Musicae Popularis* 10, Stockholm 1992 (Musikhistoriska Museets Skrifter) 100-102.

Artikler og video om albansk og goransk folkemusik af Birthe Trærup

Albansk

- Rhythm and metre in Albanian historical folk songs from Kosovo (Drenica)*, i: *Makedonski Folklor*, IV:7-8 (Skopje 1971) 247-260.
- Albanian singers in Kosovo. Notes on the song repertoire of a Mohammedan country wedding in Jugoslavia*, i: *Festschrift Ernst Emsheimer ...1974*, edited by Gustav Hilleström, *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, 3 (Stockholm 1974) 244-251. (Musikhistoriska Museets Skrifter, 5).
- Sharki – eine Langhalslaute in Kosovo*, i: *Festschrift Kurt Reinhard* (Berlin 1975) 39-59. (Baessler-Archiv, Beiträge zur Völkerkunde, 23).
- Stimmungen der zweiseitigen Langhalslaute in Kosovo, Jugoslawien*, i: *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, 6 (Stockholm 1981) 43-52. (Musikhistoriska Museets Skrifter, 8).

Goransk

- Tamburo taktas, šalmo ritmas*, i: *Norda Prismo*, 1963 n-ro 4 (Borås 1963) 114-118.
- Narodna muzika Prizrenske Gore*, i: *Rad XIV Kongresa Saveza Folklorista Jugoslavije u Prizrenu 1967* (Beograd 1974) 211-223.
- Bryllup i fjellene*, i: *Allers*, 92. (Oslo 1968) 12:45-47,81,82,84 og 13:24,25,64-66 .
- Dvoglasno pjevanje u Prizrenskoj Gori*, i: *Rad XVII Kongresa Saveza Udruženja Folklorista Jugoslavije Poreč 1970* (Zagreb 1972) 345-349.
- Folk music of Prizrenska Gora, Jugolavia. A brief orientation and an analysis of the women's two-part singing*, i: *Musik og Forskning*, 1 (København 1975) 57-79.
- Wedding musicians in Prizrenska Gora, Jugoslavia*, i: *Musik og Forskning*, 3 (København 1977) 76-95. Genoptrykt i: *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, 7 (Stockholm 1981) 43-52. (Musikhistoriska Museets Skrifter, 9).
- Heute kommen die Trommeln. Hochzeitsmusik in der Prizrenska Gora, Jugoslawien*, i: *Neue ethnomusikologische Forschungen*, *Festschrift Felix Hoerburger zum 60. Geburtstag* (Laaber 1977) 113-124.
- Tipan i svirla u svadbenim obredima u selo Brodu, Prizrenska Gora*, i: *Zbornik od XXV Kongres na Sojuzot na Združenijata na Folkloristite na Jugoslavija Berovo 1978* (Skopje 1980) 483-488.
- Instrumentalmusik zu den Hochzeitsumzügen in Gora*, i: *Studia Instrumentorum Musicae Popularis* 10 (Stockholm 1992) 91-102 (Musikhistoriska Museets Skrifter, 24).

Video

På sporet af den albanske folkemusik. Historien om en ekspedition til Kosovo og Makedonien 1959, 56 min. Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet. Trærup Video 1996. ISBN 87-90537-02-5.

Auf der Spur der albanischen Volksmusik. Die Geschichte einer Expedition nach Kosovo und Makedonien 1959, 56 Min. Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet. Trærup Video 1996. ISBN 87-90537-03-3.

Summary

During the years 1959-76 my field work concentrated on the musical life of different muslim populations in Kosovo. Each of the three articles shows a characteristic aspect of musical culture: the first deals with historical and lyrical songs performed at a wedding celebration by Albanian farmers with longnecked lutes, the second describes the arrival of Gipsy musicians in a Goran mountain village south of Prizren and their instrumental music, in the third a drummer tells in his own words about his instrument, the big drum *tupan*. (Birthe Trærup)