

# Den norske sekkepipa: historien om et prosjekt

Tellef Kvifte

## Abstract

How to make a Norwegian bagpipe tradition? This was the starting point for this author a little more than 20 years ago, when he asked the bagpipe maker Alban Faust to make an instrument for him. In this paper, the author describes both the technical, the cultural, and the musical problems he encountered when trying to adapt Norwegian traditional music to a new instrument.

## Innledning

Dette er historien om et personlig prosjekt som gikk ut på å lage en sekkepipe til bruk i norsk folkemusikk, og utvikle og tilpasse et repertoar av norsk musikk til bruk på denne sekkepipa. Etter vel 20 år er det på tide med en oppsummering og refleksjon over hvor prosjektet gikk i forhold til hva jeg ønsket i utgangspunktet. I denne artikkelen vil jeg reflektere rundt noen musikalske, ideologiske og teknologiske forhold og sammenhenger som var med på å forme prosjektet.

Utgangspunktet var enkelt: Jeg hadde hørt ulike sekkepipper i mange sammenhenger, og likte de klanglige og uttrykksmessige mulighetene så godt at jeg gjerne ville spille et slikt instrument. I norsk sammenheng finnes det imidlertid svært få spor av sekkepipe. Det finnes ingen bevarte in-

strumenter, langt mindre opptak av sekkepipespill i noe som på noen måte kan kalles norsk tradisjon, og bare noen svært få sporadiske skriftlige henvisninger, hvorav den mest kjente er en annonse i hovedstadens aviser oktober 1849 der det heter at en Jens Christenson Klevgaard skal fremføre Sekkepibelyd fra Valdersdalen (Berg, 1990:313–314).

Men jeg hadde ingen ambisjoner om å spille irsk, skotsk, spansk eller noen annen musikalsk tradisjon på et slikt instrument – jeg ville kunne bruke det jeg allerede kjente av norsk folkemusikkrepertoar. Det var først og fremst det musikalske som var fremst i bevisstheten, men i og med at det musikalske utgangspunktet handlet om folkemusikk, reiste dette også noen spørsmål av mer ideologisk art. I starten stilte jeg meg derfor disse spørsmålene:

- Hva skal til for å få godkjent et instrument som et ”norsk folkemusikkinstrument”?
- Hvilke musikalske muligheter må en sekkepipe som skal brukes til norsk folkemusikk ha, og hvilke musikalske tilpasninger må uansett gjøres?
- Hva skal til for at sekkepipa skal bli stabil nok til bruk i samspill med dagens krav til intonasjon?

I ettertid ser jeg samspillet mellom disse problemstillingene som det mest interessante, og det er nettopp dette samspillet jeg vil forsøke å få frem i denne prosjekthistorien. Slik jeg tenkte på spørsmålene i starten, var jeg svært fokusert på egenskapene til selve instrumentet, og la mye energi i utformingen av en sekkepipe som skulle være spesielt godt egnet til slåtte-musikken. Etter hvert ble fokuset mer på hvordan spilleteknikk og musikk kunne tilpasses sekkepipe som instrument, og på samspillet mellom spille-teknikk og de tekniske/teknologiske for-utsetningene ved ulike utforminger av detaljer ved instrumentet.

## En kort prosjekthistorie

Prosjektet startet i 1991. Da hadde jeg vært på Falunfestivalen og nok en gang hørt svenske sekkepiper i bruk, og – også nok en gang – tenkt at vi

måtte kunne få til noe tilsvarende i Norge. I løpet av høsten laget jeg en prosjektbeskrivelse, og tok kontakt med Alban Faust. Han holder til i Mellerud i Sverige, vel 20 mil fra Oslo. Dette begrenset den personlige kontakten, og vi diskuterte i starten via brev og telefon. I løpet av vinteren kom vi frem til en første modell med én bordun og en melodipipe etter en fransk modell, og sommeren 92 hentet jeg den hos Alban. Diskusjonene fortsatte, og ut fra erfaringene jeg fikk med å spille på den første pipa, fikk jeg utvidet den med ytterligere to borduner. Samtidig bestilte jeg også en svensk modell. For det første ønsket jeg å komme nærmere det svenske sekkepiperepertoaret, men jeg hadde også oppdaget at den første modellen jeg fikk, ble for sterk til å kunne brukes i samspill i mindre ensembler.

Jeg presenterte sekkepipa første gang offentlig i NRK i Folkemusikkhalvtimens julekonsert i 1992, senere på en konsert under Falunfestivalen i 1993 og så på en konsert på Telemarkfestivalen sommeren 1994. Siden har jeg brukt både den spesialbygde og den svenske modellen sporadisk i ulike sammenhenger frem til i dag.

## Andre samtidige initiativ

Jeg var selvsagt ikke var alene om å ønske å få sekkepipa inn i norsk folke-musikkpraksis. I 1993 tok Kjell Stokke på Gjøvik initiativ til å få i gang sekkepipebyggekurs, og frem til i dag har miljøet der produsert ca. 125 sekkepiper. Langt fra alle er i bruk; blant annet av grunner jeg kjenner godt igjen i mitt prosjekt, og som jeg diskuterer nærmere i et avsnitt lenger nede. Men miljøet har vært synlig blant annet i Landskappleikssammenheng, der Lasse Stang dukker opp i klassen for «andre eldre folkemusikkinstrumenter» i 1998, og med følge av Anders Hovde i 1999.

Elisabeth Vatn er kanskje den som har brukt sekkepipe mest i samtidens folkemusikk, med flere ulike modeller.

Felles for oss alle har vært nær kontakt med instrumentmakeren Alban Faust i Sverige. Han har vært helt sentral i all aktivitet rundt sekkepipe i norsk folkemusikkmiljø – foruten en omfattende instrumentbyggerinnsats i Sverige gjennom flere tiår.

## Del 1: Kort innføring i sekkepipeteknologi<sup>1</sup>

For å kunne følge gangen i prosjektet er det nyttig med litt bakgrunnsinformasjon om sekkepipe som instrument.

Sekkepiper finnes i mange ulike utforminger, men de fleste har til felles at de består av

- en sekk som fungerer som luftreservoar, slik at melodi- og bordunpipene får kontant tilførsel av luft, og dermed klinger hele tiden. Røret eller slangen som leder lufta inn i sekken, har en tilbakeslagsventil, slik at luft ikke slipper *ut* av sekken samme vei som den kommer inn.
- en eller flere bordunpiper som gir én konstant tone mens man spiller, og
- en melodipipe med fingerhull, der man kan spille en melodi.

Sekkepipene kan skille seg fra hverandre på flere måter:

- hvordan sekken forsynes med luft: enten ved innblåsning gjennom et rør eller ved hjelp av en liten pumpe under høyre arm.
- antall og stemming av bordunene
- utforming og stemming av melodipipa
- type rørblad (også kalt ”flis” eller bare ”rør”), enkelt eller dobbelt i melodipipa; mest vanlig enkelt rørblad i bordunene.

Alle disse momentene har, på hver sin måte, innvirkning på musikalske muligheter og forhold.

**Luftforsyning:** Om man blåser lufta inn i belgen, vil lufta være relativt fuktig, og kan påvirke rørbladene. Bruker man belg til å pumpe lufta inn i sek-

1. Wikipedia har en fin artikkel om sekkepipe, der både grunnprinsipper og mange ulike typer beskrives: <http://en.wikipedia.org/wiki/Bagpipes#Drone>. Se også Anthony Baines (1960) klassiker som heter rett og slett *Bagpipes*.

ken, vil røbladene normalt bli mindre påvirket av fuktighet, i hvert fall ved de klimatiske forholdene som normalt gjelder i i våre områder.

**Melodipipa:** Den kan ha et antall klaffer i tillegg til fingerhull, som øker antallet tilgjengelige toner. På piper uten klaffer vil det som regel være en del begrensninger på toneutvalget, slik at toner utover en diatonisk skala ikke er tilgjengelige, eller krever såkalte gaffelgrep, som ofte er både spilleteknisk klønete og intonasjonsmessig ustabile. Noen piper er tette i enden, slik at man kan stoppe lyden ved å lukke alle fingerhull. På slike piper kan man altså artikulere melodien også med ansatser, noe som er umulig på andre piper der luftstrømmen gjennom melodipipa er kontinuerlig.

**Type røblad:** Enkle og doble røblad klinger ulikt. Doble røblad er ofte kraftigere enn enkle, og de kan i tillegg overblåses, slik at samme fingersetting kan gi en tone i to ulike oktaver, og dermed øke toneomfanget med inntil én oktav.

Enkle røblad lages ofte av ett enkelt stykke materiale. I Norden har takrør vært brukt; lenger syd i Europa ulike varianter av bambus. Poenget er å ha et stykke materiale som er hult, og som har et ledd som lager en lufttett ende. Selve tunga skjæres ut med et enkelt kutt med en skarp kniv.



*Figurtekst 1: Enkelt røblad, i melodipipe på svensk modell.*

Doble røblad er mer krevende å lage. To små trestykker må tilpasses og surres fast rundt et lite metallrør.



*Figurtekst 2: Dobbelt rørblad, i melodipipe på fransk modell.*

Både enkle og doble rørblad krever omhyggelig tilpasning dersom melodipipa skal stemme. Små justeringer påvirker både absolutt tonehøyde og innbyrdes forhold mellom tonene på melodipipa. F.eks. vil en for stor åpning på et enkelt rørblad gjøre oktaven for liten. Stivheten i rørbladet påvirker også styrken i lyden. Materialet i rørbladet er også viktig for stabiliteten. Takrør, som tradisjonelt er brukt i Sverige, har langt dårligere stabilitet enn bambus, som igjen har dårligere stabilitet enn kunststoffer, som plast.

## Del 2: Begrunnelser og plassering i miljøet

### Hvorfor (ikke) sekkepipe i Norge? <sup>2</sup>

I den første prosjektbeskrivelsen i 1991 begrunnet jeg prosjektet slik:

Så godt som alle land i Europa har, eller har hatt, en sekkepipetradisjon. Selv om skottene gjerne vil ha det til at de har monopol på dette in-

2. Dette var temaet for et innlegg jeg holdt på et seminar ved Valdres folkemuseum 24.9.2009, og for et innlegg i bladet Folkemusikk i 2013. Deler av dette avsnittet bygger på disse innleggene.

strumentet, er det faktisk et av de aller mest utbredte folkemusikkinstrumenter i Europa. Norge er av en eller annen grunn det landet i Europa som har svakest belegg for bruk av sekkepipe, til tross for at instrumentet har vært utbredt også i Sverige. I Sverige er tradisjonen blitt gjenopplivet i de senere årene, og der finnes i dag en rekke bra utøvere på instrumentet.

Selv om sekkepipa ikke har noen sterk tradisjonell stilling i Norge, er det flere grunner til at det kan være interessant å utvikle en norsk versjon. Seriøse utøvere av bygdedansmusikktradisjonen (springar/springleik/gangar etc; til forskjell fra gammaldanstradisjonen) har i dag bare strykeinstrumentene fele og hardingfele som reelle instrumentalternativer. Et bredere instrumentutvalg vil kunne trekke til seg flere utøvere, særlig blant blåsere. Videre vil sekkepipe være et tilskudd til å utvikle en bredere samspilltradisjon innenfor denne musikkformen, som i dag består vesentlig av spelemannslag (der alle i prinsippet spiller samme, forenklede utgave av slåtten) og enkelte mer eksperimentelle grupper med forholdsvis kort levetid. Endelig vil et bredere instrumentutvalg kunne være med på å skape øket interesse også for de eldre instrumentene det er belegg for i Norge, som munnharpe. (Prosjektbeskrivelse, internt dokument IMT, 1991.)

Her bruker jeg flere ulike typer begrunnelser. Norge som ”utenforlandet” er anslaget, og med motsatt fortegn av det som er vanlig i folkemusikk-sammenheng. I stedet for å betone verdien av egenarten ser jeg den som negativ: Vi mangler et element i tradisjonen som alle andre har. Noe paradoksalt i forhold til rådende argumentasjon for øvrig i folkemusikkmiljøet den gang er også det at jeg forsvarer å trekke inn nye elementer i tradisjonen med at det vil styrke den eksisterende tradisjonen (“øket interesse også for de eldre instrumentene det er belegg for i Norge”). Min personlige hovedbegrunnelse skinner likevel igjennom: jeg ville ha et blåseinstrument som i størst mulig grad kunne dekke de musikalske utfordringene i hardingfeleslåttene.

Men innledningsvis kan det være verdt å reflektere rundt spørsmålet om hvorfor det ikke er noen sekkepipetradisjon i Norge. Folkemusikktradisjonene våre for øvrig er svært rike, og står absolutt ikke noe tilbake for

andre europeiske tradisjoner verken i omfang eller ”tradisjonell styrke”, om man kan bruke et slikt uttrykk. Instrumenter som feler, fløyter, munnharper etc. som brukes over hele Europa, har vi også rike tradisjoner på, men selv om vi har noen få belegg for sekkepipe i Norge, i form av avbildninger og spredte opplysninger, har vi altså ingen tradisjon på sekkepipe i samme forstand.<sup>3</sup>

Man kan si at en ”tradisjon” for et instrument er sammensatt av flere gjensidig avhengige tradisjoner, og som ikke nødvendigvis bæres av de samme personene. En måte å dele dette inn på kan være:

- en instrumentbyggertradisjon,
- en tradisjon av utøvere som holder et tilstrekkelig nivå
- en tradisjon av repertoar av musikk og en musikalsk kontekst der repertoaret hører hjemme, og
- en sosial tradisjon der instrumentet, musikerne og repertoaret blir verdsatt.

Musikalsk materiale burde ikke være noe problem i norsk sammenheng. Selv om vi snakker om ”feleslåtter” og ”munnharpeslåtter” etc., er det i praksis slik at melodier brukes fritt uavhengig av instrument: feleslåtter tilpasses munnharpe og fløyte; fløytelåter tilpasses fele. Med forholdsvis enkel tilpasning finnes det massevis av musikk som kan brukes på sekkepipe, slik også min erfaring etter hvert viste.

Noen instrumenter er enkle nok til at nær sagt hvem som helst kan lage dem, slik som seljefløyte. Etter en halvtimes instruksjon jeg fikk som barn, kan jeg den dag i dag – uten veldig mye praksis i mellomtiden – fortsatt klare å lage et fungerende instrument. Andre instrumenter, som fele, krever en spesialisert håndverkskompetanse og dyktige fagfolk om instrumentene skal bli bra. Det er vanskelig å tenke seg felebygging på et nivå som tilfredsstillende profesjonelle musikere uten en høy grad av håndverksmessig spesialisering, og det er vanskelig å forestille seg dyktige instrumentmakere uten et visst marked. Instrumenter som fiolin og blokkfløyte er anvendelige i mange ulike musikkgenrer, de brukes i mange land og har et stort inter-

3. Se Berg (1990) for en oversikt over sekkepipas tidligere historie i Norge.



nasjonalt marked. Muligens er det slik at fordi disse instrumentene også har (hatt) en sentral plass i en felles europeisk kunstmusikktradisjon, er de blitt gjenstand for en større grad av standardisering i konstruksjon enn andre instrumenter. Fioliner og fløyter har da også i stor grad blitt importert til Norge, og den lokale produksjonen av slike instrumenter kan sees på som en del av en større internasjonal tradisjon.

Sekkepiper, derimot, er mindre anvendelige i den kunstmusikalske tradisjonen, og finnes i svært ulike utforminger i ulike land.

Men krever det å produsere en sekkepipe så mye håndverksmessig spesialkompetanse? Mye av det som skal til, har jo vært håndverksmessige teknikker med betydelig bredere anvendelse enn sekkepipeproduksjon: syng av skinn til sekken, og dreining/uthuling av tre til melodi- og bordunpiper er vel kjent fra andre sammenhenger. Men det er én teknikk som er helt sentral, og det er produksjon, utforming og justering av den lydproduserende delen, av rørbladet. Det finnes mange ulike materialer og teknikker for å lage rørbladet, og utformingen er helt avgjørende for hvordan instrumentet klinger.

Nå har det vært brukt rørblad i en rekke andre instrumenter i norsk folkemusikktradisjon, og man kunne tenke seg at erfaringene fra disse instrumentene ville være nyttige i forhold til konstruksjon og vedlikehold av



*Figurtekst 3: Enkelt rørblad på klarinettmunnstykke.*

sekkepiper. Imidlertid er det enkle rørbladet på klarinetter og tungehorn konstruksjonsmessig svært forskjellig fra det enkle rørbladet i en sekkepipe – sammenlign figurene 1 og 3. De oppfører seg også svært forskjellig, og jeg oppdaget at nærmere 30 års erfaring med klarinetter og saksofoner ikke hjalp meg særlig mye i omgang med enkeltrørblad i sekkepipa. Selv om rørbladet på en klarinett kan påvirke klang, styrke og i noen grad hvor mye man kan påvirke intonasjonen, vil det ikke i nevneverdig grad påvirke intonasjonen i instrumentet som helhet. Ikke slik i sekkepipa: bare små endringer i rørbladet kan endre kammertonen, og – enda mer u håndterlig – den innbyrdes intonasjonen i melodipipa, slik at det som skal klinge som en oktavs avstand, blir et (mye) større eller et (mye) mindre intervall.

I og med at rørbladene kan være svært ustabile, kreves det at utøveren selv kan justere dem. For instrumentmakeren er det en ekstra komplikasjon at utformingen av fingerhullene i seg selv heller ikke er en enkel sak, og med et rørblad som også innvirker på hvordan fingerhullene fungerer, sier det seg selv at dette ikke er enkelt.

Som et siste moment: er det slik at sekkepipa ikke ansees som tilstrekkelig norsk til at den kan brukes i norsk folkemusikksammenheng? To forhold taler mot dette. For det første ble dagens ”folkemusikkinstrumenter” brukt lenge før ”folkemusikk” og ”norskhet” i det hele tatt var et tema. For det andre er sekkepipa idag i realiteten godtatt som norsk folkemusikkinstrument, i hvert fall i den offisielle sammenhengen som Landskappleiken er, ved at sekkepipe har dukket opp i klassen for ”eldre folkemusikkinstrumenter” ved flere anledninger. Men (ennå) ikke i et slikt omfang at det er naturlig å snakke om en ”norsk sekkepipetradisjon”.

Jeg tror vi må søke ulike forklaringer for ulike tidsepoker. I tidlige tider – før nasjonalromantikken – var det kanskje ikke befolkningsgrunnlag til å opprettholde to instrumenttradisjoner som krevde relativt stor grad av spesialkompetanse av byggerne.

Nasjonalromantikken og perioden fra 1800-tallet og frem til 1970-tallet, er – blant annet – preget av hva man kan kalle en siviliseringsprosess: folkemusikkens uttrykk tilpasses bymusikkens estetiske idealer med krav til konsistent intonasjon og vekt på det vakre heller enn på det røffe og jordnære. Fjøs og kyr er pene å se på malerier, men lukta vil man helst slippe. I Ungarn forvandles den tradisjonelle taragoten fra et skrikete dobbelt-rør-

bladinstrument til en slags sopransax i tre med mild tone og full kromatikk som også kan brukes i symfoniorkestersammenheng; i Norge gjøres mange opptak av felemusikk på 1900-tallet helst uten at trampen kan høres. Det holdes kurs i riktig fele- og fiolinteknikk, som i stor grad bygger på klassisk fiolinstil. I en slik sammenheng passer sekkepipas rå klang dårlig.

Et skifte kommer på 70-tallet, med fornyet interesse for andre musikalske og klanglige kvaliteter enn de som hadde vært rådende siden starten av århundret. Typisk er det at i denne tida tas sekkepipa opp igjen i Sverige.

De historiske beleggene for sekkepipa er ikke overveldende i Sverige heller. Men de fantes, og de ble i stor grad knyttet til Dalarna, det distriktet som i størst grad symboliserer det ”ekte svenske” i folkekultursammenheng. Med drahjelp fra Dalarnas museum fikk sekkepipa snart status som et instrument som symboliserer det ekte og opprinnelige; som Ronström uttrykker det:

Among people affiliated to the field of folk music and folk dance the concept of the “Old Swedish Peasant Society” is loaded with strong positive values of long and unbroken historical traditions. Here the simple, old and authentic are important and the bagpipe is generally thought to be older, simpler and more authentic than almost any other folk instrument. (Ronström, 1989:104.)

Det var nettopp den moderne svenske sekkepipebevegelsen som var utgangspunktet mitt. Det var nok også lettere å tenke seg sekkepipe i norsk folkemusikk når instrumentet allerede var etablert som folkemusikkinstrument i Sverige, og med prosjekter basert i lavstatusområder som Oslo (som mitt prosjekt) og Gjøvik (som det eneste større byggemiljøet i Norge) ville det antagelig vært vanskeligere å få til noe slikt i Norge.

### Del 3: Det musikalske arbeidet

#### Utgangspunktet

Da jeg presenterte sekkepipa for første gang på Telemarkfestivalen, skrev jeg om den musikalske motivasjonen for prosjektet:

Hva gjør en musiker som er blåser av hjertet når han får lyst til å spille hardingfelemusikk? Den første impulsen er å overvinne sine blåselyster, kjøpe seg en hardingfele og lære musikken på det instrumentet den har utviklet seg til gjennom flere hundre år. Derneft kommer impulsen til å vende tilbake til blåseinstrumentene, kanskje først og fremst fløyte, som det tross alt finnes noe slåttetradisjon på.

Men har man spilt hardingfele, er det enkelte kvaliteter ved fløyta som ikke føles tilfredsstillende i lengden. For det første MÅ man puste en gang iblant, og den jevne strømmen av toner brytes. For det andre er instrumentet nokså lydsvakt – spiller man sammen med andre, kan det være vanskelig å høre at man selv spiller, om man ikke begrenser seg til de øverste tonene. Og endelig gir fløyta bare én tone om gangen, slik at man fort savner den rike flertonige veven fra hardingfela. Noe av dette er felles for mange blåseinstrumenter. Selv om en saksofon kan være sterk nok til samspill, må man fortsatt puste, og flere toner på én gang er bare tilgjengelig som svært spesielle effekter. Selv om melodien i mange slårter fint lar seg spille på flere blåseinstrumenter, har jeg aldri spilt eller hørt slårter spilt på blåseinstrumenter slik at det føles som en fullstendig slått.

Likevel har jeg aldri sluppet tanken om å kunne spille hardingfeleslårter på et blåseinstrument som føles som et fullstendig slåttemusikk-instrument, og med sekkepipa føler jeg at jeg har kommet et godt stykke nærmere. Den er sterk nok, har flere toner samtidig, og tonen er kontinuerlig.

### Praktisk arbeid

Det var altså et viktig utgangspunkt å kunne spille hardingfeleslårter mest mulig stilriktig på en sekkepipe. I den tidlige korrespondansen med Alban er jeg ganske konkret på hvilke stiltrekk jeg så som viktige, og jeg hadde konkrete ideer om hvilke føringer det gav for konstruksjon av en egnet sekkepipe. Det dreide seg om:

- tilstrekkelig omfang: hardingfela har, med spill bare i første posisjon, et omfang på litt over to oktaver
- et utvalg toner i de to oktavene som dekker behovet i forhold til ulike

mulige stemminger av fele

- flertonig spill etter felestilens særlige ”vekselbordunprinsipp” – der bordunen kan skifte mellom strengene



*Figurtekst 4: Vekselbordunprinsippet: Melodien er vist med vanlige notehoder – borduntonen skifter fra over- til understemme og tilbake på det andre taktslaget.*

I tillegg regnet jeg strøkmønstrene i de ulike slåttetyperne som vesentlige for stilen. I og med at sekkepiper typisk ikke lar seg artikulere på samme måte som direkteblåste instrumenter, må strøkskiftene komme til uttrykk med andre virkemidler. Dette hadde jeg i stor grad allerede øvd inn på saksofon og fløyte, der jeg i stedet for tungartikulasjon ofte brukte forsiringer til samme formål.

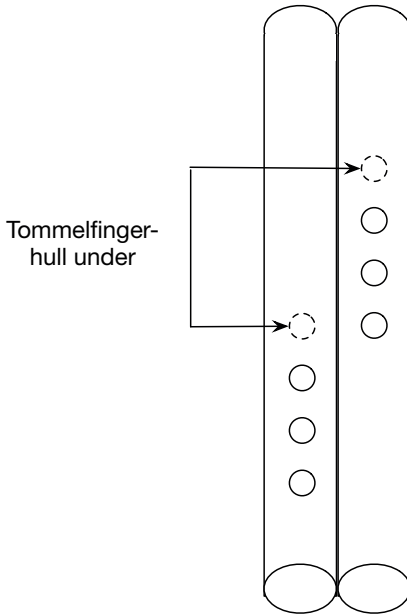


*Figurtekst 5: Strøkfigurer som utført med bue på fele (a), og med forsiringer på blåseinstrument (b).*

Dermed var ikke dette noe tema i forhold til Alban og konstruksjonen av pipa, men noe jeg arbeidet med når jeg øvde inn slåtter.

Men vekselbordunprinsippet ville jeg gjerne ta med.

Selv om sekkepipa gir flere toner samtidig, er det fortsatt en viktig forskjell fra hardingfelestil: på sekkepipa er bordunen stort sett samme tone hele tida, mens i tostrengs spill på hardingfele skifter bordunen etter hvilken streng melodien spilles på. I starten forestilte jeg meg en måte å etterligne dette på, ved å tenke meg to melodipiper, én for hver hånd, og hver med tre fingerhull på framsiden og ett på baksiden for tommel. Venstre hånds melodipipe gir de øverste tonene i oktaven, mens høyre hånds pipe gir de nederste tonene. Men begge pipene klinger hele tiden, slik at den pipa som ikke spiller meloditonen i øyeblikket, gir en bordun som altså vil veksle med hvor melodien ligger. Oppsettet gir også litt fleksibilitet i valg av bordun, i og med at høyre hånd f.eks. kan være helt åpen og gi en g, eller helt lukket og gi en d når melodien beveger seg på venstre hånds pipe<sup>4</sup>.



Figurtekst 6: Tenkt konstruksjon for sekkepipe med vekslebordunprinsipp.

4. Takk til Anon Egeland, som viste meg dette prinsippet på blikkfloyter, ved ganske enkelt å tape over de tre øverste hullene på én fløyte og de tre nederste på en annen.

Alban avviste forslaget raskt, begrunnet ut fra kravet mitt om et instrument som skulle være stabilt og mulig å stemme på rimelig tid. Etter hvert som jeg fikk litt praktisk erfaring med den første pipa, skjønte jeg poenget. For det er en utfordring å få rørbladet i en melodipipe til å stemme både i tonehøyde i forhold til andre instrumenter, og til å gi innbyrdes riktige intervaller på melodipipa. Om åpningen på tunga på rørbladet er for stor, vil oktavintervallet i melodipipa bli for lite, og omvendt. Om man skal få to melodipiper til å fungere godt både med riktige intervaller og i forhold til hverandre, blir det svært krevende, og antagelig helt utenfor rekkevidde for en nybegynner på instrumentet, som jeg var da. Selv etter mange års erfaring ville jeg nok fortsatt hatt vanskeligheter med å holde to melodipiper tilstrekkelig rene i forhold til hverandre innenfor de kravene vi i dag har til intonasjon.

Omfanget jeg ønsket meg, gjorde at Alban spurte om Uilleann pipes kunne være et alternativ – denne irske sekkepipetypen har et omfang på ca. to oktaver, og er velp prøvd i samspillsammenheng, og forholdsvis fleksibel i tonearter – i hvert fall tilstrekkelig til mitt formål. Men jeg ønsket ikke å gå inn på dette, først og fremst fordi den er så sterkt forbundet med irsk musikk og identitet at jeg regnet med at det ville være så godt som umulig å få den akseptert som ”norsk” i noen relevant betydning.

Alban presenterte meg for to mulige utgangspunkter for det videre arbeidet. Det ene var en dobbeltrørbladspipe etter fransk modell; det andre en enkeltrørbladspipe etter svensk modell.

Doppeltrørbladspipa han foreslo, hadde d som basis, og et omfang på ca. en og en halv oktav med overblåsing<sup>5</sup> – noe avhengig av rørblad og spilleteknisk dyktighet hos utøveren.



Figurtekst 7: Omfanget på den første pipa. De tre øverste tonene er ”overblåst”,

5. Overblåsing innebærer at man ved å øke lufttrykket får rørbladet til å hoppe opp en oktav i forhold til utgangspunktet, slik at man for større eller mindre deler av fingerkombinasjoner i første oktav også kan få toner i neste oktav.

og de to øverste i praksis noe usikre intonasjonsmessig. De to tonene markert med pil gripes med gaffelgrep, og kan være ustabile intonasjonsmessig.

Den svenske modellen hadde også d som basis, litt mindre omfang, og mindre utvalg i samtidig tilgjengelige toner i oktaven: for b/h og c/ciss-parene må man velge én av tonene før man spiller.



Figurtekst 8: Skala for svensk enkeltrørblads melodipipe. Tonene under klammene ligger på samme finger. b og c kan settes som faste toner ved å dekke ett av de to dobbelthullene med strikk eller tape.

Skal man f.eks. spille i g-moll, tetter man to små hull slik at man får b og c; skal man spille i d-dur, åpner man de samme to hullene, og har h og ciss.



Figurtekst 9: Øverste del av den svenske melodipipa med dobbelthullene for b/h og c/ciss.

Men ønsket om stort omfang gjorde at jeg bestemte meg for dobbeltrørbladspipa i første omgang.

Det neste spørsmålet var hva slags borduner pipa skulle ha. I utgangspunktet tenkte jeg at slårter både på vanlig ”oppstilt” fele og på ”nedstilt” burde kunne spilles. De vanligste aktuelle toneartene på disse to felestillene er d, a og g, og som utgangspunkt valgte vi en enkelt bordunpipe i g med et ekstra hull som, når det ble åpnet ved å fjerne en plugg, hevet tonen til a. I d-toneart ble da bordunen konstant på kvintten; i de to andre aktuelle toneartene ble bordunen grunntonen.



## Erfaringene

Pipa fikk altså ikke riktig så stort omfang som jeg hadde håpet. Mange slåtter måtte derfor legges om i større eller mindre grad, slik at de delene som gikk i øvre oktav, måtte transponeres ned, eller utelates helt. I slåtter hvor oktavtransponering var et variasjonsmiddel, betød det i praksis at deler måtte utelates helt, i og med at det å flytte motiv ned en oktav bare ville medføre at et gitt motiv ble gjentatt et ekstra antall ganger, og føles for lite variert. Men ofte er det i feleslåtter også slik at tonaliteten i øvre oktav endres, for eksempel slik at man bruker forstørret kvart i stedet for ren. Dermed er det en mulighet å spille motivene i samme oktav, men med ulik versjon av kvarten. I d-toneart var det imidlertid nettopp den forstørrede kvarten som manglet, både på enkeltrørblads- og dobbeltrørbladspipa, så i utgangspunktet hadde jeg ikke denne musikalske muligheten. Men i praksis viste det seg at g ble en foretrukket toneart på sekkepipa, slik at jeg ofte transponerte slåtter som originalt gikk i d, til g. I første omgang skyldtes det at jeg ikke var fornøyd med a-bordun til d-slåtter, slik pipa var konstruert i den første tiden, og jeg transponerte slåttene først og fremst for å få grunntonen i tonearten som bordun. Det førte til at jeg oppdaget en annen fordel med g-tonearten på pipa: Her var både ren og forstørret kvart (og for så vidt også nøytral) enkle å få. Dermed ble det også mulig å bruke ulike tonale versjoner av motiv som virkemiddel, som beskrevet over.

Disse erfaringene førte også til at jeg bestilte to nye borduner, begge i d, men i oktavavstand; en under og en over den opprinnelig g/a-bordunen. Dermed kunne jeg få både grunntone som bordun i d-dur, og g-d kvintintervallet som bordun i g-dur.

Å overføre strøkfigurer til forsiringer fungerte også bra. I praksis ble det til at jeg var nøye med dette i gangarer, både (såkalte) 2/4 og 6/8, mens forsiringsbruken i springar og andre slåtter nok ble mer styrt av fingersetning, melodiføring og generell rytmisk følelse enn egentlig oversettelse av strøkfigurer.

Etter en tid skaffet jeg også den svenske enkeltrørbladsmodellen, og selv om den hadde færre toner i melodipipa, brukte jeg den mye. Noe av grunnen var at den hadde en mykere klang som egnet seg bedre i samspill; samtidig krevde den litt mindre lufttrykk enn dobbeltrørbladspipa, og var følgelig fysisk sett mindre krevende. Begrensningen med «enten–eller», spesi-

Figurtekst 10: Bondelått – melodi slik den er på hardingfele (venstre) og transponert til sekkepipe (høyre).

elt for b/h, opplevde jeg imidlertid som en fordel av én enkel grunn: På dobbeltrørbladspipa kunne jeg få b med et gaffelgrep, mens jeg ved å dekke til et hull på den svenske kunne spille b uten gaffel. I praksis betyr det at en bevegelse fra a til b på dobbeltrørbladspipa krever at jeg løfter langfingeren samtidig med at jeg setter ned ringfingeren. Langt fra umulig, men betydelig mer krevende – særlig i stort tempo – enn bare å løfte langfingeren. Prøv selv!

Men begrensningene i tonevalg i forhold til dobbeltrørbladspipa gjorde at repertoaret ble litt forskjellig, spesielt på grunn av fraværet av samtidig c/ciss. En stor del av de hardingfeleslåttene jeg etter hvert hadde fått tilpasset dobbeltrørbladspipa, var dermed ikke brukbare på den svenske modellen.

### Bordun med klaff

Tanken om å etterligne hardingfelas vekselbordun slapp ikke taket. Den mer spektakulære versjonen jeg tenkte på først, ble ikke en gang forsøkt fordi den ble ansett som helt urealistisk, og det var dermed ingen muligheter til å variere bordunen under spillets gang. Men da jeg fikk en liten d-bordun i tillegg til de større d- og g-bordunene, slo det meg at det måtte være mulig å lage en klaff på den som kunne betjenes av venstre lillefinger, som ellers ikke er i bruk på melodipipa. Dermed fikk jeg en bordun som kunne veksle mellom d og e mens jeg spilte.

Det var selvsagt langt fra de klanglige mulighetene to-strengsspill på fele gir, men det ga likevel en ekstra fargemulighet som jeg etter hvert brukte ganske mye.



*Figurtekst 11: Dobbeltrørbladspipa, med liten bordun med e-klaff.*

### Tilbake til enkelt rørblad

Likevel var jeg etter hvert mest tilbake til den svenske modellen, riktignok i en videreutviklet form som Alban har døpt ”Nordic Uiellean pipe”.

Den har en svensk melodipipe, og tre eller fire borduner, som alle kan slås av/på med en enkel bryter plassert i stokken som holder bordunene; og alle bordunene kan heves/senkes en hel tone. I og med at bordunene er så fleksible, har man flere tonearter tilgjengelige enn på den mer tradisjonelle modellen.



*Figurtekst 12: Alban Fausts "Nordic Uilleann Pipe" med tre borduner. Lufta pumpes med en belg, som ikke er med på bildet.*

Men, som nevnt over, er det altså færre toner tilgjengelige på melodipipa enn på dobbelt-rørbladspipa, og dermed viktige begrensninger i repertoaret. Hvorfor er jeg likevel stort sett over på enkeltrørbladspipa?

Som nevnt er utforming og justering av rørbladene en nøkkelfaktor. Små feil i justeringen gir store feil i intonasjon, og det å kunne justere rørbladene fort og riktig krever kontinuerlig trening. Prosedyrene for enkle og doble rørblad ligner i prinsippet på hverandre, men er likevel ganske forskjellige, og krever egen praksis for å mestres godt.

Videre er det forskjell i håndtering av belgtrykket på enkelt- og dobbeltrørbladspipa: enkeltrørbladspipa krever størst trykk på de nederste tonene, mens det er omvendt på dobbeltrørbladspipa.

Kort sagt: det krever en del ekstra innsats å opprettholde tilstrekkelige ferdigheter justeringsmessig og spilleteknisk på to ulike pipetyper. Så lenge jeg ikke har sekkepipe som hovedinstrument eller hovedbeskjeftigelse, ble det nok å holde én pipe i gang. At det ble den svenske modellen, var kanskje delvis bestemt av hvilken av pipene som var i best trim i en viss peri-

ode. Men viktig var også den noe mykere klangen som jeg opplevde bedre egnet i samspillsammenheng. Dette valget førte til en ny utvikling:

Prosessten med å transponere/tilpasse (harding)feleslåttene gjorde det tydelig at hvert motiv i slåttene normalt har et ganske lite omfang. Behovet for en pipe med stort omfang ble derfor langt mindre påtrengende når jeg først hadde startet å bygge om slåttene og flytte motiver i oktavene, og omfanget til dobbeltrørbladspipa ble dermed ikke så viktig lenger. Det som da gjenstod, var å ha både ren og forstørret kvart tilgjengelige samtidig, noe som manglet på enkeltrørbladspipa. Det fikk meg tilbake til Alban Faust, med bestilling på en ny klaff på ”Nordic Uiellan pipe”. Den ble installert i mars 2015, og betjenes av det innerste leddet på høyre pekefinger, etter modell av tilsvarende klaffer på klarinetter og saksofoner. Klaffen gir en ciss når den åpnes, og med plagget fingerhull for ciss, blir både c (lukket klaff) og ciss (åpen klaff) tilgjengelige.



*Figurtekst 13: Ciss-klaffen montert på enkeltrørbladspipa.*

## Sluttord

Personlig ser jeg prosjektet i dag som vellykket, i og med at jeg har et fungerende instrument som jeg kan bruke til å spille norsk musikk. Det var også hovedformålet mitt. I prosessen med å utvikle instrumentet og i overføringen av slåttemateriale fra fele til sekkepipe var mangelen på tradisjonelle forbilder mer en styrke enn et problem: det var færre føringer teknisk og musikalsk på hva som var ”lov” ut fra et historiserende syn. Prosessen ble i det hele svært lite styrt av mulige historiske begrunnelser for ulike valg, til forskjell fra utviklingen av den moderne sekkepipetradisjonen i Sverige. Valg av materiale i rørbladene, valget av belg til innblåsing av luft, og påsetting av klaffer ville antagelig vært tvilsomme valg om vi hadde hatt et

tilsvarende historisk materiale som Sverige – alt dette valg som var viktige for å få til et fungerende instrument.

Men om prosjektet skal bedømmes ut fra hvorvidt det har lyktes å starte en norsk sekkepipetradisjon, er det hittil mindre vellykket. Det kan nok ha flere grunner, hvorav én er at prosjektet i det meste av tiden har vært svært privat, og ikke forankret i et større miljø. Med unntak av noen få konsert- og kappleiksopptredener, og spredte samtaler i miljøet, har jeg ikke gjort mye for å markedsføre ideen om en norsk sekkepipetradisjon. Først i år har jeg publisert et album med innspillinger, som viser litt av hvordan musikken kan tilpasses instrumentet.<sup>6</sup>

Men heller ikke det større instrumentbyggermiljøet på Gjøvik har ført til noen aktivitet i et omfang som kan begynne å ligne på en tradisjon. En viktig grunn er åpenbart knyttet til det man kan kalle kjerneteknologien i sekkepipa, nemlig rørbladene, som er kritiske for intonasjonen i instrumentet.

Problemet er også mer akutt i dag enn i tidligere tider, i og med at kravene til konsistent intonasjon er større, spesielt i samspillsammenhenger. Ifølge Stein Villa er hovedgrunnen til at 123 av de 125 sekkepipene som Gjøvikmiljøet har produsert, stort ligger i skuffer rundt omkring, nettopp problemer med å holde rørbladene i orden. For min egen del er det klart at vedlikehold og justering av rørbladene har tatt svært mye av tida og oppmerksomheten den tida jeg har holdt på med sekkepipa. Gjøvikmiljøet tok også initiativ til et egen seminar for å eksperimentere med produksjon av rørblad i 2009, uten at det løste problemene.

Materialet som brukes i rørbladene, er viktig for både lyd og stabilitet. Vass eller takrør, som er det tradisjonelle svenske materialet, er svært lite stabilt; bambusvarianter som brukes lenger sør i Europa, er langt mer stabile, særlig i piper som ikke blåses med munnen, men mest stabile er plast og andre kunststoffer. Men de klanglige egenskapene til plastrørblad er ikke alltid tilfredsstillende, og i skandinavisk sammenheng har ikke slike rørblad ennå slått igjennom, selv om de er mye brukt i enkelte andre tradisjoner. Men det eksperimenteres mange steder med dette nå, og det vil ikke for-

6. Albumet "Den norske sekkepipa - ?" (Taragot03, 2015) utgitt digitalt.

bause meg om estetiske idealer endres og så å si møter teknologien på halvveien etter hvert som kunststoffrørblad blir bedre.

Et siste moment: Ronström (1989) beskriver hvordan sekkepiperevivalen i Sverige i stor grad var knyttet til regional og nasjonal identitet, med det folkemusikalske høystatusdistriktet Dalarna i fokus. Gitt den store betydningen lokalt særpreg ble tillagt i denne perioden, er det lett å forestille seg at sekkepipa både bidro til profilering av den lokale Dala-identiteten, samtidig med at revivalen fikk drahjelp av å være knyttet til et slikt høystatusdistrikt gjennom både eldre kildemateriale og samtidens utøvere. En tilsvarende effekt har vi ikke hatt i Norge. Her har sekkepipa mer karakter av et “generelt folkemusikkinstrument”, uten noen spesifikk lokal forankring verken i form av (rester av) eldre instrumenter, musikalsk tradisjon, eller utøvere med sterk profilering av lokal identitet. Mulig at nettopp dette i dag kan være en styrke i videre arbeid med sekkepipa som folkemusikkinstrument, i en tid da genren i mindre grad har lokal identitet som et nødvendig fokus.

## Referanser

Baines, A. 1960. *Bagpipes*. Oxford.

Berg, J. E. 1990. «Sekkepipelyd fra Norge», i P. Allmo (red.), *Musikmuseets skrifter: Vol. 18. Säckpipan i Norden*: 309-316. Stockholm & Uppsala: AllWin hb.

Ronstrom, O. 1989. «Making use of history: The revival of the bagpipe in Sweden in the 1980s». *Yearbook for Traditional Music*, 21: 95–108.