



HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Från säck till sträng

Att översätta irländsk säckpipemusik till gitarr

Hampus Grönberg

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng
Konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning världsmusik, Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
Våren 2019

Författare: *Hampus Grönberg*

Arbetets rubrik: *Från säck till sträng. Att översätta irländsk säckpipemusik till gitarr.*

Arbetets titel på engelska: *From bag to string. A translation of traditional Irish piping music for the guitar.*

Handledare: *Dan Olsson*

Examinator: *Johan Norrback*

SAMMANFATTNING

Nyckelord: *Gitarr, Melodispel, Säckpipa, Irländsk Folkmusik*

Syftet med denna uppsats är att undersöka och sammanfatta traditionella stildrag i specifika exempel av den irländska säckpipan i irländsk folkmusik, och arbeta fram konkreta metoder för hur detta kan återskapas i melodispel på akustisk gitarr. Detta görs genom att göra detaljerade transkriberingar av fem olika inspelningar av irländsk säckpipa. Dessa genomgår sedan en grundlig analys där författaren provar ut vad som går att spela på gitarr, vad som inte går, och vad som går att spela med viss modifiering. Målet är att finna och utforska nya vägar för att utveckla melodispel på gitarr, samtidigt som de grundläggande stildragen från spelstilarna i inspelningarna behålls. Som en begränsning används fyra parametrar som utgångsläge i arbetet med de olika inspelningarna. Uppsatsen är i huvudsak skriven för gitarrister med tidigare erfarenhet av att spela irländsk folkmusik, och med god kunskap om genren.

ABSTRACT

Key words: *Guitar, Melody playing, Bagpipes, Uilleann Pipes, Irish Traditional Music*

The purpose of this essay is to examine and summarize traditional styles of playing in specific examples of the uilleann pipes (Irish bagpipes) in Irish traditional music and work out tangible methods for recreating this in melody playing on the acoustic guitar. This will be achieved by transcribing five different recordings of the uilleann pipes in great detail. The transcriptions will then be thoroughly analyzed by the author, who will work out what can be played on the guitar, what cannot be played, and what can be played through some modification. The objective is to find and explore new ways to develop melody playing on the guitar, while still keeping the essential stylistic traits in the styles of playing from the recordings. Four parameters will be used as a starting point in the work with the recordings, as a limitation. The essay is mainly written for guitarists with earlier experience in playing Irish traditional music, and with good knowledge about the genre.

Innehåll

1. Bakgrund	4
2. Inledning	6
2.1 Syfte	6
2.2 Frågeställningar	6
2.3 Metod	6
2.4 Material	6
2.5 Några utgångspunkter.....	6
2.6 Notexempel	7
3. Centrala begrepp och instrumentspecifika förutsättningar	8
3.1 Irländska låtar	8
3.2 Uilleann pipes – Irländsk säckpipa	8
3.3 Mitt gitarrspel och dess förutsättningar.....	10
3.4 Några gitarrtekniker	10
4. Stilparametrar	12
4.1 Ornamentering.....	12
4.2 Variationer	16
4.3 Intonation	17
4.4 Rytmiseringar	17
5. Arbetet med låtarna	18
5.1 Humours Of Ballyloughlin	21
5.2 Garret Barry's	27
5.3 Brian O'Lynn's	30
5.4 The Kid On The Mountain	33
5.5 The Silver Spear	37
6. Resultat.....	43
7. Sammanfattning	44
8. Slutligen	47
9. Källförteckning.....	48
10. Bifogade filer	49

1. Bakgrund

Mitt intresse för irländsk folkmusik tog sin början våren 2012 då jag första gången besökte Irland och gick på folkmusikjam på pubar runt om i landet, så kallade *sessions*. Jag var då egentligen basist, men förstod snabbt att basen inte var ett vanligt instrument inom den irländska folkmusiken, och att en bas på en session skulle leda till många sneda blickar. Jag tog därför med mig en gitarr istället. Även fast jag hade hört musiken tidigare var det först när jag spelade den i en session på gitarr som jag förälskade mig i den, främst för att jag kände en musikalisk frihet som jag inte upplevt tidigare i andra genrer. Jag kommer tydligt ihåg när jag, på en av mina första sessions, kastade mig ut i det okända för första gången genom att våghalsigt spela en tonikaparallell där det borde varit en tonika, och det lilla, men ack så betydelsefulla leende tillsammans med en knappt märkbar nick jag fick av den irländska flöjtisten som satt bredvid mig.

Sedan dess har irländsk folkmusik varit mitt största intresse och även fast jag gjort ett par avstickare till andra genrer har jag fallit tillbaka på det irländska varje gång mitt intresse för annan musik har svalnat. Till exempel var mitt huvudsakliga fokus under flera år svensk folkmusik, men efter mitt andra år på världsmusiklinjen på Högskolan för scen och musik i Göteborg insåg jag att den irländska musiken ändå låg mig lite närmare hjärtat. Detta nyväckta intresse resulterade i att jag hösten 2018 flyttade till Irland för en utbytestermi i Limerick där jag äntligen fick lära mig om musiken på plats med andra musiker som delade min passion.

Något jag dock känner att jag har saknat när jag spelat och lärt mig om irländsk folkmusik på gitarr är ett större fokus på melodispel. Även om melodispel på gitarr är relativt vanligt ses gitarren först och främst som ett kompinstrument, som det går att spela melodier på om så önskas. Därför har jag upplevt att olika metoder för att tolka och härma melodiinstrument inte är så välutvecklade inom genren som jag själv hade önskat. Detta har varit särskilt tydligt för mig i jämförelse med svensk folkmusik, där jag känner att det läggs mer fokus på att alla, oavsett instrument *ska* kunna melodin. Det är dessutom vanligare i min erfarenhet att inom svensk folkmusik stöta på musiker som inte spelar traditionella instrument (till exempel gitarrister) som söker efter nya, påhittiga vägar och metoder som kan användas för att härma de mer traditionella instrumenten, deras spelstilar och ornament. I irländsk folkmusik däremot, är ornamenten som förekommer på gitarr inte särskilt många och är mest hämtade från andra stränginstrument, främst banjo och fiol. Utöver det har jag inte kommit i kontakt med många försök att efterlikna andra vanliga melodiinstrument, såsom säckpipa, flöjt, och dragspel. Trots att ornamenten för det mesta har samma namn på dessa instrument och följer samma principer som de gör på fiol och banjo, gör instrumentens förutsättningar att samma ornament låter och spelas lite annorlunda på olika instrument, även fast effekten av dem ofta är densamma. Efter att själv ha experimenterat lite med att härma ornament från flöjt och säckpipa har jag konstaterat att detta är något som är fullt görbart, och min förhoppning med detta arbete är att genom mer utforskande kunna hitta konkreta metoder, tekniker och ornament som jag kan använda i mitt eget tolkande av irländska melodier.

Mitt fokus i arbetet kommer ligga i spelstilen hos olika säckpipspelare. Intresset för just detta instrument, dess spelstil och hur det kan härmas på gitarr tog sin början under mina lektioner i Limerick med gitarristen Alan Colfer. Colfer lärde mig flera olika låtar som han beskrev som typiska säckpipelåtar och berättade att han tyckte att dessa hade en tendens att vara relativt lättspelade på gitarr. Detta ledde till en nyfikenhet hos mig att undersöka hur låtarna brukar spelas på sitt moderinstrument, vilka tekniker och ornament som används och hur jag kan använda detta för att få mitt eget melodispel på gitarr att låta mer "säckpipelikt".

2. Inledning

2.1 Syfte

Syftet med denna uppsats är att undersöka specifika exempel av den irländska säckpipan, och hur element ur dessa kan återskapas i melodispel på gitarr.

2.2 Frågeställningar

- Hur spelas olika typer av ornament på irländsk säckpipa och hur kan jag överföra dessa till melodispel på gitarr?
- Kan jag hitta konkreta melodiska variationer i säckpipans spel som går att använda på gitarr?
- Förekommer mikrotonalitet, och i sådana fall till vilken grad? Går detta att återskapa i gitarrens tempererade stämning?

2.3 Metod

Arbetet kommer innehålla en noggrann analys av fem olika inspelningar av fem olika låtar spelade av fem olika säckpipespelare och tillämpning av dessa låtar på gitarr. Detta kommer göras genom följande steg:

- Val av låtar och inspelningar.
- Inläring av dessa låtar på gitarr.
- Detaljerad analys och transkribering av inspelningarna.
- Utprovning av dessa transkriberingar på gitarr.
- Analys av vad som fungerade i utprovningen och eventuella förändringar jag valt att göra för att få ett smidigare utförande på gitarr.

2.4 Material

Mitt material kommer bestå av de fem inspelningarna jag väljer ut och mina egna detaljerade transkriberingar av dessa. Som en begränsning i analyserna kommer jag utgå från olika parametrar från arbetet *The Parameters Of Style In Irish Traditional Music*¹ skrivet av Niall Keegan som var en av mina lärare i Limerick hösten 2018. I översättandet från säckpipa till gitarr kommer jag utgå från min egen kunskap om irländsk folkmusik, varav mycket är hämtat från min termin i Limerick och de lektioner jag hade där med olika lärare (i huvudsak gitarrlektioner med Alan Colfer, samt lektioner och diskussioner med Keegan).

2.5 Några utgångspunkter

I arbetet kommer jag flera gånger använda mig av engelsk terminologi, till exempel i tal om olika ornament. Jag är medveten om att det finns svenska namn för flera av dessa, men jag

¹ Niall Keegan, "The Parameters Of Style In Irish Traditional Music".
Inbhear: Journal of Irish Music and Dance, Volume 1, Issue 1, 63-96.

tror att det finns en risk för förvirring då de svenska begreppen sällan används inom genren, även när den spelas i Sverige. Att till exempel kalla ornamentet *cut* för *förslag* tror jag bara kommer förvirra läsaren om denna har tidigare vana av att spela irländsk folkmusik, och jag hade själv aldrig använt den svenska benämningen.

Jag kommer använda mig av begrepp som *irländsk folkmusik* och *svensk folkmusik* och tala om vad jag anser att dessa begrepp innebär. Jag vill förtydliga att alla sådana värderingar och förklaringar utgår från mina egna erfarenheter och den kontakt jag själv haft med musiken, samt de källor jag använt och hur jag valt att tolka dem. Det är alltså inte objektiv information, utan arbetets syfte är att undersöka och analysera med utgångspunkt i mina egna erfarenheter och dra slutsatser utifrån dessa så långt det går. Min kontakt och relation till de olika traditionerna är också bunden till den kunskap jag själv besitter om musik från de specifika regioner jag varit i kontakt med. Jag kommer till exempel göra enklare sammanfattningar av vanliga drag i de olika traditionerna, och jag kan redan nu säga att även om jag inte fördjupat mig i specifika regioner vet jag med mig att den irländska folkmusik jag främst varit i kontakt med är den från Clare och Galway. Jag anser mig ha relativt god kunskap om musik från andra regioner också, men är väl medveten om att jag inte kan dra objektiva slutsatser utifrån dessa förutsättningar.

Det jag däremot hoppas kunna göra med detta arbete är att utveckla mitt eget musicerande och min förståelse för den irländska musiktraditionen, och förhoppningsvis även komma fram till något som andra musiker kan dra nytta av i framtiden. Drivkraften ligger i min stora passion för gitarren, och min vilja att, på detta instrument finna nya vägar att spela traditionsmusiken från Irland, som jag personligen tycker är den bästa traditionsmusiken i världen.

2.6 Notexempel

Alla notexempel i arbetet är skrivna av författaren, om inte annat anges. Från och med kapitel 5 (Arbetet med låtarna) är alla notexempel tagna ur de fullständiga transkriberingarna av låtarna, skrivna av författaren, om inte annat anges.

3. Centrala begrepp och instrumentspecifika förutsättningar

I detta kapitel kommer jag kortfattat gå igenom några begrepp som är centrala i arbetet, samt förutsättningar i mitt gitarrspel som varit relevanta för processen.

3.1 Irländska låtar

Folkmusiken från Irland finns i flera olika former och praktiker, och i detta arbete kommer fokus ligga på de instrumentala melodierna.

Låtarna är generellt sett korta, vanligtvis med 2 – 5 delar som spelas med repris efter varandra. Jag kommer benämna de olika delarna av låtarna i alfabetisk ordning (första delen blir A-delen, andra B-delen och så vidare). Tonaliteten begränsas mestadels till kyrkotonarterna jonisk (vanlig durskala), dorisk, mixolydisk och eolisk (vanlig mollskala). De vanligaste tonarterna håller sig runt kvintcirkelns första korstonarter och är G-dur, D-dur, A-dur, A-moll, E-moll och B-moll. Detta gör att musiken ofta går att spela på icke-kromatiska instrument, till exempel *tin whistle* (liten flöjt, ofta tillverkad av metall) och säckpipa. Andra tonarter och tonaliteter förekommer också, men betydligt mer sällan.

De vanligaste låttyperna är *jigs* och *reels*, som båda ursprungligen är dansmelodier. Jigs noteras vanligtvis i 6/8 och underdelas i trioler, medan reels brukar noteras i 4/4 och är raka i sin underdelning. Hur reels bör noteras är dock ett omstritt ämne. Ett återkommande alternativ är notation i *alla breve* då pulsen tenderar att hamna på halvnoter vid högre tempo, men då vissa anser att denna noteringstyp är exklusiv för låttypen polka, och då jag själv är mer van vid att läsa reels i 4/4, är detta vad jag kommer göra under detta arbete.

Låtarna brukar ofta sättas ihop i så kallade *sets*, vilket innebär att de spelas direkt efter varandra utan att pulsen stannar upp. Ett set består oftast av 2 – 4 låtar av samma låttyp, men i modernare sammanhang (till exempel sedan musiken börjat spelas i band) kan olika låttyper blandas.

3.2 Uilleann pipes – Irländsk säckpipa

Säckpipan är vanlig i många typer av europeisk folkmusik och är kanske ett av de traditionella instrument som dyker upp i flest olika former. Då detta arbete kretsar kring den irländska säckpipan är det därför relevant med en kort beskrivning av hur denna ser ut och fungerar.

Den irländska säckpipan, eller *uilleann pipes* som det egentligen heter, består av delarna, *säck*, *blåsbälge*, *borduner*, *regulatorer* och en så kallad *chanter* eller *spelpipa*, samt rör eller slangar som länkar ihop de olika delarna.²

Blåsbälgen och säcken hålls under armarna som rör sig upp och ner, oberoende av musiken, där blåsbälgen fyller säcken med luft och säcken pressar ut luften i piporna. Denna teknik har gett namn åt instrumentet, då *uilleann* betyder armbåge.

Bordunpiporna ligger i knät och spelar långa oföränderliga toner som ackompanjemang till melodin; så kallade *borduner*. I ett komplett säckpipeset finns det tre bordunpipor; tenor, baryton och bas. Två av dessa är stämde som den lägsta tonen på spelpipan (som vanligtvis är D) i olika oktaver, och en är stämd en kvint högre än den lägsta bordunen (oftast baryton, som alltså vanligtvis stämmer i A). Bordunpiporna kallas kort för *borduner*.

På bordunerna sitter de så kallade *regulatorerna*. Dessa är klaffar som kan användas för att spela extra toner (ofta i ett lägre register än spelpipans men högre än bordunernas). De används för att komplettera bordunernas konstanta toner och bilda fler ackord.

Spelpipan hålls med båda händerna och spelas mer eller mindre med samma teknik som en flöjt eller tin whistle. Det finns dock ett par viktiga skillnader, till exempel används öppningen i botten på spelpipan för att bilda olika toner och täcks genom att tryckas mot benet, ofta mot en bit skinn eller liknande för att det ska hållas tätt.

² T. Ó Póil, J. Timony, T. Lysaght, V. Lazzarini, R. Voight, "Subtractive Synthesis Modelling of the Irish Uilleann Pipes" (presentation vid andra årliga Irish Sound, Science and Technology Convocation, Cork, Irland, 2012-08-01).

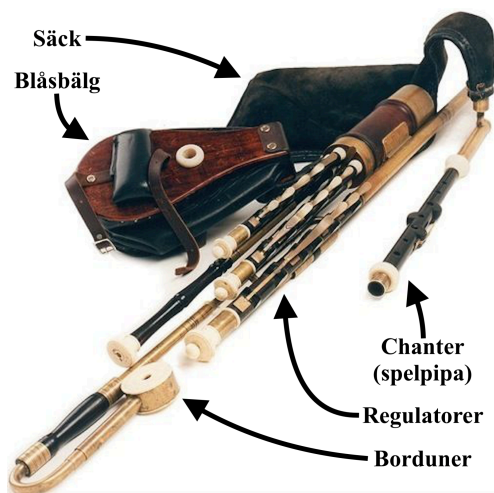


BILD 1: Den irländska säckpipans olika delar.
Comparebagpipes.com, Copyright © 2019.



BILD 2: Musikern Seamus Ennis spelandes på ett komplett set av en irländsk säckpipa.
Teckning av Finn Harper.

3.3 Mitt gitarrspel och dess förutsättningar

Mitt instrument är stålsträngad akustisk gitarr. Jag spelar (nästan alltid) med plektrum, och med gitarren stämd i ett öppet ackord, så kallad DADGAD-stämning. Denna fås genom att utgå från gitarrens vanligaste stämning (EADGBE) och stämma ner tonerna E och B ett helt tonsteg. Låga och höga E-strängarna blir alltså D, och B-strängarna blir A. En av anledningarna till att denna stämning blivit populär är för att den av vissa anses passa bättre till bordunmusik, till exempel säckpipemusiken från Irland. Eftersom säckpipans borduner är D och A kan flera lösa strängar användas i gitarrspel med DADGAD än vad som går med standardstämning.

Jag började använda denna stämning framförallt för att jag gillade klangen av de vanligaste ackorden, men jag upptäckte senare att melodispel också fungerade överraskande bra. Min erfarenhet är att många gitarrister avstår från melodispel i DADGAD på grund av den sekund som bildas mellan de lösa strängarna G och A, men ju längre jag själv har utforskat detta intervall, desto fler möjligheter har jag funnit, och jag tycker numera att det är på gränsen till långtråkigt att spela på stränginstrument som inte har en sekund mellan två strängar. En nackdel jag dock har stött på är att inte ha ett E i den högsta strängen. Detta då folkmusik från Irland ofta är skriven på och för fiol, och därför rör sig runt tonerna som finns i fiolens första läge (upp till höga B). Med högsta strängen stämd i D istället för E, innebär detta mycket lägesbyten och kräver således mer planering.

3.4 Några gitarrtekniker

Här följer ett antal gitarrtekniker som kommer dyka upp i undersökningsarbetet. Den första kallas för *hammer-on* och går ut på att binda samman två toner genom att, efter att den första tonen slagits an med högerhanden bestämt ”slå” på ett högre band med ett finger i

vänsterhanden för att få den högre tonen att ljuda. Motsvarigheten för att gå till en lägre ton kallas för *pull-off* och går ut på att, efter första tonens anslag, släppa strängen med fingret i vänsterhanden som tar den första tonen i en fallande ”knäpp-rörelse” för att få en lägre ton att ljuda. Pull-offs går alltså inte att göra från en lös sträng.

En till vanlig teknik går ut på att töja en sträng för att höja intoneringen genom att böja den längs bandstaven med fingret i vänsterhanden som tar tonen. Detta kallas för *bend* och går alltså inte heller att göra från en lös sträng.

Ett sista begrepp som jag kommer använda mig av är *flageolett*. Detta innebär att en strängs svängningar delas upp genom att lätt placera ett finger på strängen och sedan slå an. Detta skapar en högre ton från strängens övertonsserie.

4. Stilparametrar

I detta kapitel kommer jag gå igenom delar av arbetet *The Parameters Of Style In Irish Traditional Music*, i vilket Niall Keegan listar 13 olika parametrar³ som han menar tillsammans är vad som utgör en viss spelstil. De parametrar som tas upp är följande:

1. Ornamentering
2. Frasering
3. Artikulering
4. Variationer
5. Intonation
6. Tonbildning
7. Dynamik
8. Repertoar
9. Rytmiseringar
10. Betoning
11. Tempo
12. Instrumentation
13. Instrumentspecifika tekniker

Jag har valt ut några av dessa som jag kommer fokusera på. Detta för att en fullständig genomgång hade blivit alltför omfattande, och också för att jag känner att alla parametrar inte är relevanta för mitt syfte. Vissa (till exempel *repertoar* och *instrumentation*) används för att beskriva mer regionstypiska stildrag, medan andra (till exempel *frasering* och *dynamik*) inte är direkt applicerbara på säckpipans instrumenttekniska förutsättningar, även om de förekommer till viss grad. Kategorin *instrumentspecifika tekniker* blir också överflödiga, i och med att det är just det som jag undersöker i de andra parametrarna ändå.

De parametrar jag har valt att fokusera på är **ornamentering**, **variationer**, **intonation** och **rytmiseringar**, vilka jag nu kommer förklara innebörden av.

4.1 Ornamentering

Ornamentering, alltså utsmyckningar eller extra toner kring utgångstoner i en melodi,⁴ vill jag påstå är den parameter som tydligast gör att en viss spelstil upplevs som traditionell. Min erfarenhet av att spela annan musik än folkmusik är att även om viss ornamentering används är den sällan nödvändig för musiken, utan snarare något som musiker använder efter egen smak. I folkmusiken däremot har ornamentering betydligt större fokus, och jag har varit med om att ett framträdande, i vissa fall kan bli direkt avvisat på grund av felaktig eller otraditionell användning av ornament. Jag har också upplevt tendenser att ornament mer eller mindre räknas som en del av melodin, trots att deras egentliga syfte är utsmyckning.

³ Keegan, "The Parameters Of Style", 66.

⁴ Keegan, "The Parameters Of Style", 67.

I Keegans arbete (och även i de diskussioner jag hade med honom i Limerick) betonade han att poängen med ornament i irländsk folkmusik är den rytmiska effekten och *inte* den melodiska.⁵ Detta kan jämföras med svensk folkmusik där ornamenten ofta är mer melodiska, till exempel i drillar där tonerna i drillen väljs ut efter den melodiska effekten de har. Jag kommer fokusera på ornamentens rytmiska effekt, men det melodiska utförandet kommer också tas i åtanke, främst för att kunna användas som metod för att på gitarr likna säckpipans ljudkvalitet.

Här följer de ornament som jag vill beskriva som det vanligaste, och också de som jag har arbetat mest med:

Triplet

Det mest igenkänningsbara ornamentet i irländsk folkmusik, främst förekommande på fiol, dragspel och banjo, samt i melodispel från specifika regioner. Principen är relativt enkel; i en period där det ryms två toner läggs en tredje till. Dessa spelas efter varandra i snabb följd. Är det samma ton som upprepas kallas det för *entonstriplet*.⁶ De vanligaste sätten att göra denna på är genom att göra om en av åttondelarna till två sextondelar (se *Notexempel 1*) eller genom att göra om två åttondelar till tre åttondelstrioler (se *Notexempel 2*).



*Notexempel 1*⁷



*Notexempel 2*⁸

En triplet kan också handla om två eller flera olika toner utifrån samma rytmiska princip, och kallas då för *flertonstriplets*. Enligt vissa räknas detta mer som en melodisk variation snarare än ett ornament,⁹ men jag vill placera det i ornamentparametern då det är den rytmiska funktionen som är i fokus. Ett sätt att utföra dessa på är genom att ändra tonhöjden på en ton och sedan gå tillbaka. På instrument som tillåter det, går det då också att dämpa den främmande tonen en aning, och sedan binda över till nästa (se *Notexempel 3*). På stränginstrument görs detta genom att löst trycka ner fingret på den första tonen, och överbindningen kan göras genom att på fiol göra en överbindning med stråken, och på gitarr eller banjo genom en pull-off.



Notexempel 3

⁵ Keegan, "The Parameters Of Style", 67.

⁶ Keegan, "The Parameters Of Style".

⁷ Inspirerat av Keegan, "The Parameters Of Style", 73.

⁸ Inspirerat av Keegan, "The Parameters Of Style", 72.

⁹ Keegan, "The Parameters Of Style".

Ännu en metod för triplets är att lägga till en extra meloditon mellan två åttondelar. Detta görs enklast när melodin rör sig en ters (eller mer),¹⁰ och görs då genom att lägga till en ton mellan första och andra åttondelen (se *Notexempel 4* där takt 1 är melodin och takt 2 är melodin med en flertonstriplet).



Notexempel 4

Roll

Rolls är det ornament som förekommer på flest instrument i irländsk folkmusik, vilket gör att det finns i många olika varianter. Grundprincipen är fem toner i följande ordning; en utgångston, en ton ovanför (med varierande intervall), utgångstonen igen, en ton nedanför (med varierande intervall) och tillbaks till utgångstonen¹¹ (se *Notexempel 5*). Detta görs i snabb följd där utgångstonen har den melodiska funktionen (och ofta ingår i melodin), medan tonerna som tillförs ovan- och underifrån har en mer rytmisk funktion. Utgångstonerna spelas oftast på åttondelarna i en melodi, medan den högre och lägre tonen hamnar emellan. På instrument som tillåter det tas också den högre och den lägre tonen mer “otydligt”, till exempel på fiol där den högre kan tas genom att “dutta” på strängen snarare än att trycka ner tonen ordentligt (på samma sätt som triplets illustrerades i *Notexempel 3*).

Vart i takten en roll hamnar beror delvis på det melodiska sammanhanget, men kanske främst på musikers olika smak och tycke. Ett par olika alternativ kan vara att låta utgångstonerna vara jämna åttondelar (se *Notexempel 5*), förskjuta hela rollen en aning i takten genom att punktera den första tonen (se *Notexempel 6*) eller utföra hela rollen i en enda rörelse (se *Notexempel 7*).



*Notexempel 5*¹²



*Notexempel 6*¹³



*Notexempel 7*¹⁴

En variant av roll är en så kallad *short roll*. Denna ser ut som en vanlig roll utan den första tonen¹⁵ och görs vanligtvis med alla toner i direkt följd. Short rolls utförs oftast i början av en ton och fungerar då som en typ av upptakt (se *Notexempel 8*).

¹⁰ Keegan, “The Parameters Of Style”.

¹¹ Keegan, “The Parameters Of Style”, 68.

¹² Inspirerat av Keegan, “The Parameters Of Style”.

¹³ Inspirerat av Keegan, “The Parameters Of Style”.

¹⁴ Inspirerat av Keegan, “The Parameters Of Style”.

¹⁵ Keegan, “The Parameters Of Style”.



Notexempel 8¹⁶

Cut/Pat

Cuts är nära besläktade med rolls och kan egentligen beskrivas som en förkortad roll. Denna består vanligtvis av den andra och tredje tonen i en roll, alltså en ton ovanför utgångstonen, följt av utgångstonen¹⁷ (se *Notexempel 9*). En cut kräver bara en åttondel för att kunna utföras, och är därför enklare att tillföra då den inte förutsätter något specifikt från melodin (till skillnad från en roll som vanligtvis kräver att melodin innehåller samma ton flera gånger i följd). En liknande variant av detta är när en cut föregås av utgångstonen, vilket skapar ett ornament innehållande tre toner (se *Notexempel 10*). Medan cut är ett relativt väletablerat uttryck kallas detta för flera olika saker. Ett återkommande namn är dock *pat*,¹⁸ vilket är begreppet jag kommer använda mig av för denna typ av ornament.



Notexempel 9¹⁹



Notexempel 10²⁰

Cran

Detta ornament är mindre vanligt, framförallt eftersom det är känt som ett säckpipeornament. Grundprincipen är väldigt lik den från en roll, men i detta fall kommer båda tonerna som inte är utgångstonen ovanifrån²¹ (se *Notexempel 11*). Anledningen till detta är att säckpipors lägsta ton ofta är D, och då många låtar rör sig mycket runt denna ton är det ofta önskvärt att kunna göra ornament kring den. En roll är då inte ett alternativ eftersom den kräver att en lägre ton finns tillgänglig.



Notexempel 11²²

Slide

Detta ornament tas inte upp i Keegans arbete, men under min analys av säckpipor har jag stött på det flera gånger och jag vill därför lägga till det som en ornamenteringsteknik. Principen här är att glida från en ton till en annan, vilket gör att den andra av dessa toner inte slås an (se

¹⁶ Inspirerat av Keegan, "The Parameters Of Style".

¹⁷ Keegan, "The Parameters Of Style", 69.

¹⁸ Keegan, "The Parameters Of Style".

¹⁹ Inspirerat av Keegan, "The Parameters Of Style".

²⁰ Inspirerat av Keegan, "The Parameters Of Style".

²¹ Keegan, "The Parameters Of Style", 70.

²² Inspirerat av Keegan, "The Parameters Of Style".

Notexempel 12 från låten *Humours of Ballyloughlin*, spelad av Willie Clancy). Det är alltså ett melodiskt ornament och inte ett rytmiskt.



Notexempel 12

I irländsk folkmusik finns det också en låttyp som heter slide. För att undvika förvirring vill jag förtydliga att jag *inte* kommer tala om denna i detta arbete. All användning av begreppet kommer alltså hänvisa till ovanstående ornament.

4.2 Variationer

Ett varierat spel är ett ideal som det flesta musiker stött på eller strävar efter, men det finns många olika sätt att uppnå detta på. Enligt Keegan handlar begreppet vanligtvis om ett mellanting mellan komposition och improvisation.²³ För ackompanjerande musiker kan det vara att ändra harmonik eller ackordläggningar, och inom svensk folkmusik är det vanligt att, i samspel med andra lägga till en andrastämman som variation till unisont spel. Stämspel är dock ovanligt i irländsk traditionsmusik, och det vanligaste sättet att variera sitt spel på är istället genom så kallade mikrovariationer. Detta innebär mindre variationer i melodin, alternativt att frånga melodin helt, göra en kortare variation av annan karaktär och sedan gå tillbaka.

Mitt fokus kommer vara variationerna som görs i inspelningarna jag analyserar, och mitt mål är att utifrån dessa försöka göra enklare antaganden om vilken typ av variationer som är typiska för just säckpipor och deras förutsättningar.

Det kan vara problematiskt att definiera variationer i irländsk folkmusik då varierad användning av ornament, rytmiseringar och intonation också kan räknas som variationstekniker, men eftersom dessa har egna parametrar kommer mitt fokus här ligga i förändringar av melodin. Dessa kommer jag kalla för melodiska variationer.

En variationsteknik som jag stött på tidigare hos säckpipor är att spela delar av melodin i olika oktaver, antingen hela fraser eller ett par utvalda toner. Ett exempel på hur en sådan kan se ut visas i *Notexempel 13*, där takt 1 och 2 visar hur en fras ur låten *Garret Barry's* vanligtvis spelas, och takt 3 och 4 är med några toner spelade i en lägre oktav.



Notexempel 13

²³ Keegan, "The Parameters Of Style", 78.

4.3 Intonation

Begreppet intonation inom genren handlar oftast om graden till vilken en musiker väljer att förändra intonationen av en ton utifrån den tempererade stämning som finns på till exempel piano och gitarr (och i irländsk folkmusik även på instrumenten concertina, durspel, banjo, mandolin, harpa, irländsk bouzouki och munspel). I vissa fall kan det syfta på musiker som väljer att höja eller sänka vissa intervall för att dessa ska bli mer ”rena”. På till exempel fiol kan det upplevas falskt att spela helt enligt tempererad stämning. Det kan också handla om att välja en ton som ligger mittemellan två halvtoner, så kallade *kvartstoner*, vilket är det jag kommer fokusera på i denna parameter. Detta förekommer ofta i svensk folkmusik från vissa regioner, men desto mindre i den irländska. I min analys av olika inspelningar har jag dock märkt att vissa konsekvent väljer att spela kvartstoner på vissa ställen i en melodi, medan de på andra ställen tydligt visar att de kan intonera samma ton som båda av de intilliggande halvtonerna. Detta leder mig till slutsatsen att kvartstonerna är medvetna val snarare än felspelningar. I *Notexempel 14* visar jag ännu ett utdrag ur låten *Garret Barry's*, i en inspelning av säckpipespelaren Paddy Keenan. Här spelas tonen C i takt 2, C# i takt 3 och ett halvhöjt C (noterat med ett halvt korsförtecken) i takt 4.

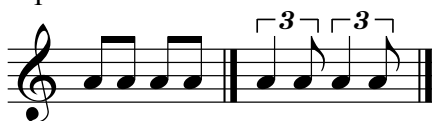


Notexempel 14

4.4 Rytmiseringar

Denna parameter innebär olika sätt att tolka notvärden på genom att förlänga eller förkorta dem. Reels till exempel, ska enligt vissa spelas med jämn underdelning och enligt andra med ”shuffle-känsla” (se *Notexempel 15* där takt 1 är skriven med jämn underdelning och takt 2 är skriven med shuffle-känsla). Ofta förekommer även en kombination av de två, det vill säga ett mellanting mellan raka åttondelar och shuffle.

Mitt fokus i denna parameter kommer ligga hos låttyperna jigs och slipjigs. Dessa är, som jag tidigare nämnde, underdelade i trioler och spelas för det mesta med jämn underdelning (se första takten i *Notexempel 16*). Det är däremot vanligt att variera underdelningen med hjälp av punkteringar och trioler. Den vanligaste varianten är att förlänga den första av de tre åttondelarna genom att låta den bli punkterad, och sedan göra om den andra till en sextondel ²⁴ (se andra takten i *Notexempel 16*). I mina analyser har jag kommit i kontakt med andra sätt att variera underdelningen i olika låttyper, men jag kommer gå in på dessa mer ingående i nästa kapitel.



Notexempel 15



Notexempel 16 ²⁵

²⁴ Keegan, “The Parameters Of Style”, 88.

²⁵ Inspirerat av Keegan, “The Parameters Of Style”.

5. Arbetet med låtarna

Detta kapitel utgör forskningsdelen av mitt arbete. Metoden här har alltså varit att jag valt ut fem olika låtar i fem olika inspelningar av fem olika musiker och lärt mig dessa melodier på gitarr. Därefter har jag gjort detaljerade transkriberingar av inspelningarna, alla ornament, rytmiska dragningar och felspelningar inkluderat. Jag har sedan spelat låtarna igen utifrån transkriberingarna och undersökt vad i var och en av dessa som går att överföra till gitarr.

Som inledning till detta kapitel kommer här en kort presentation av de olika låtar och inspelningar jag valt att transkribera, och varför jag valt just dessa.

Namn: *Humours of Ballyloughlin*

Låttyp: Jig

Taktart: 6/8

Tonart: D-mixolydisk

En traditionell jig från västra Irland i en inspelning av Willie Clancy (1918–1973).²⁶ Jag lärde mig denna låt av min gitarrlärare i Limerick Alan Colfer som presenterade den som en ”typisk säckpipelåt”. Denna transkribering gjorde jag innan jag hade bestämt mig för att utgå från denna metod i arbetet, och det var när jag provade att spela den på gitarr som jag insåg att det fanns mycket att hämta i detta. Inspelingen kommer från albumet *The Gold Ring* (2009) som innehåller en samling inspelningar av Willie Clancy gjorda mellan åren 1947–1972.

Namn: *Garret Barry's*

Låttyp: Jig

Taktart: 6/8

Tonart: D-mixolydisk

En välkänd inspelning av bandet The Bothy Band från skivan *Live In Concert* (1994) på vilken säckpipespelaren Paddy Keenan spelar ett set som inleds med denna jig. När jag tidigare lyssnat på denna inspelning har jag noterat en tydlig tendens till kvartstoner i Keenans intonation (som exemplifierades i *Notexempel 14*), vilket blev motivationen till att undersöka denna inspelning närmare.

Namn: *Brian O'Lynn's*

Låttyp: Jig

Taktart: 6/8

Tonart: A-dorisk

Denna inspelning kommer från skivan *After The Break* (1979) av bandet *Planxty* och spelas av säckpipespelaren Liam O'Flynn²⁷ (1945–2018) som den andra låten i ett set bestående av tre låtar. O'Flynn är idag en av de mest välkända irländska säckpipespelarna i världen, och jag

²⁶ *Dictionary of Irish Biography*, s.v. “Clancy, William (‘Willie’)”, William Murphy, Cambridge University Press, hämtad 2019-04-26, <http://dib.cambridge.org/viewReadPage.do?articleId=a1681>.

²⁷ Toner Quinn, “Liam O'Flynn: An Appreciation”, *The Journal Of Music*.

har själv flera gånger blivit rekommenderad att lyssna på honom om jag vill höra inspelningar med ”riktigt bra irländsk säckpipa”. Låten går i A-dorisk men spelas ofta på säckpipa med en D-bordun. Bordunen spelar alltså den fjärde tonen i skalan.

Namn: *The Kid On The Mountain*
Låttyp: Slipjig
Taktart: 9/8
Tonart: E-eolisk

När det talas om att spela säckpipa på ett “gammaldags” sätt brukar Seamus Ennis (1919–1982) läggas fram som ett tydligt exempel på detta.²⁸ Han blev därför ett självklart val för mig när jag funderade på vilka olika musiker jag ville transkribera. Den här inspelningen släpptes på skivan *The Fox Chase* 1978. Låten är en slipjig och spelas vanligtvis i E-moll, men precis som med föregående låt får D-bordunen ofta vara med när den spelas på säckpipa. I detta fall spelar alltså bordunen den sjunde tonen i skalan.

Namn: *The Silver Spear*
Låttyp: Reel
Taktart: 4/4
Tonart: D-jonisk

En vanlig låt som här spelas av Mick O’Brien i duo tillsammans med Caoimhín Ó Raghallaigh på fiol, släppt på skivan *Kitty Lie Over* (2003). Låten har jag valt ut främst för att jag ville ha med en reel i detta arbete. På inspelningen spelas den i Bb men jag har noterat den i D då detta är tonarten som den oftast spelas i.

På nästa sida visas en fullständig transkribering av en av låtarna (*Garret Barry’s*) som ett exempel på hur dessa kan se ut. Därefter följer en systematisk genomgång av låtarna utifrån var och en av de fyra parametrar som jag valt; ornamentering, variationer, intonation och rytmiseringar.

²⁸ Brendan Breathnach, “Seamus Ennis - A Tribute To The Man And His Music”, *Musical Traditions*, No 1, Article MT108.

Garret Barry's

As played by Paddy Keenan

The musical score is written in 6/8 time and D major. It is divided into four main sections: 1A (staves 1-4), 1B (staves 5-8), 2A (staves 9-12), and 2B (staves 13-14). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The score is a full transcription of the piece as played by Paddy Keenan.

Notexempel 17, fullständig transkribering av Garret Barry's.

5.1 Humours Of Ballyloughlin ²⁹

Ornamentering

Något jag tycker är intressant med säckpipor (och en av anledningarna till att jag valde dem som fokus i arbetet) är instrumentets förutsättning att i huvudsak bara kunna spela melodiskt. Detta då det ständiga luftflödet från säcken gör det svårt att frasera om samma ton flera gånger i följd. Det mesta som spelas baseras alltså på tonhöjd. I enlighet med detta blev denna transkribering mycket rik på toner, både melodiskt och i ornamenteringen, då nästan varje takt innehåller minst ett ornament.

Jag kunde snabbt konstatera att det är svårt att spela allt exakt som Willie Clancy, främst för att det i vissa fall är mycket tätt mellan olika toner. Ett exempel på detta kan ses i *Notexempel 18* där Clancy gör en serie crans kring tonen D två takter i följd. Varje takt innehåller åtta meloditoner och åtta ornamenteringstoner och tar i inspelningen knappt två sekunder att spela. I mina öron låter första halvan av ornamentet som en triplet, där de ornamentande tonerna används för att dela upp tonen D. Det låter inte heller som så många toner som det faktiskt är när Clancy spelar det, då ornamenteringstonerna är väldigt korta och oartikulerade. På gitarr däremot, som inte har samma typ av konstanta tonflöde låter det mer rörigt (åtminstone med min nuvarande tekniska förmåga) och det blir svårt att urskilja vad som är meloditoner och vad som är ornament när det spelas i högre tempo.

Jag gjorde ett kort försök att spela exakt enligt transkriberingen, men fick konstatera att det var på gränsen till omöjligt, och även om jag skulle lägga de många övningstimmar som skulle krävas för att spela detta, har jag svårt att tro att det går att få till på ett snyggt sätt och samtidigt behålla effekten av ornamentet. Den rytmiska effekten går också att uppnå på andra sätt på gitarr i och med att samma ton kan slås an flera gånger med högerhanden, och därför finns inte behovet av att dela upp en ton på samma sätt som på säckpipa.



Notexempel 18

Utöver denna typ av täta passager gör Clancy flera ornament som passar bra på gitarr. Kortare ornament som cuts fungerar för det mesta att överföra direkt, men kan bli lite knepigare när de kommer efter fraser eller ornament som redan innehåller många toner, till exempel den cut som spelas i fjärde takten i repriserna av första A-delen (sista ornamentet i *Notexempel 19*). Denna är inte omöjlig att spela, men eftersom det redan finns två ornament i samma takt tycker jag att det blir lite ”kaka på kaka”.

²⁹ Inspektion finns bifogad som Audio 1, fullständig transkribering finns bifogad som Transkribering 1.



Notexempel 19



Notexempel 20

I samma notexempel kan vi titta på ornamentet mitt i takten, som närmast kan beskrivas som någon typ av pat. Denna är inte heller optimal då den behöver spelas på två olika strängar, och det blir inte lättare av det faktum att detta tretonsornament ska pressas in i det korta tidsspann som finns mellan två åttondelar i högt tempo. En enkel lösning är då att plocka bort den andra tonen i ornamentet och på så vis få en rörelse som kan spelas på samma sträng. Det höga tempot gör dock att dessa toner låter lite otydligt, men i min mening förstärker detta den rytmiska effekten av ornamentet (se *Notexempel 20* ovan som visar hur denna takt ser ut med mina två ändringar).

Clancy gör ett par andra pat-liknande ornament som funkar bra att översätta direkt till gitarr, till exempel inför första åttondelen i tredje takten av A-delen (se *Notexempel 21*) där ornamentets första ton är ett A, vilket är en lös sträng i min stämning.



Notexempel 21

Vid ett par tillfällen använder sig Clancy av tonartsfrämmande toner i sin ornamentering, till exempel genom att göra en cut från Db till C, eller rolls kring E med G# som högre ton (visas i *Notexempel 22* från första takten i första B-delen, respektive *Notexempel 23* från tredje takten i första D-delen). Denna metod upplever jag som effektiv för att göra effekten av ornamenten mer rytmisk, då det för mig låter mer ”skitigt” och mindre melodiskt när ornamenteringstonerna inte följer skalan.



Notexempel 22



Notexempel 23

Ett ornament som varit både knepigt och inspirerande att jobba med är crans. Clancy utför dessa på olika sätt, oftast med många olika toner (som vi såg ovan i *Notexempel 18*). Jag använder själv en teknik på gitarr som liknar en triplet, men som har drag av en cran. Denna går ut på att trycka lätt på strängen med ett finger i vänsterhanden och sedan göra en pull-off mellan två åttondelar (se *Notexempel 24*). Detta gör jag för det mesta med mindre intervall ovanför tonen jag vill ornamentera, men när jag sett hur Clancy blandar olika toner och deras ordning i sina crans (se *Notexempel 25* som visar hur han i slutet av första A-delen gör två olika crans) blev jag nyfiken på om jag kunde anpassa min egen teknik till något som ännu mer liknar detta. Resultatet blev samma grundteknik; att lätt trycka på strängen med ett finger

och sedan göra en pull-off, men istället för att bara använda en ornamenteringston använder jag flera i olika kombinationer och rytmer. Några varianter visas i *Notexempel 26*.



Notexempel 24



Notexempel 25



Notexempel 26

I Clancys spel dyker det ibland upp korta, otydliga och mer övertonsrika toner (till exempel den i slutet av *Notexempel 25*), vilka jag blev nyfiken på om jag kunde härma. Resultatet blev två nya ornament besläktade med tidigare nämnda pull-off-triplets. Det första görs genom att placera fingret direkt ovanför ett band där en tydlig flageolett finns (till exempel 7:e eller 12:e bandet) och göra en pull-off (se första takten av *Notexempel 27*). Flageoletten ringer då kvar och fungerar som den kortare tonen i ornamentet. Det andra görs genom att hålla ett finger på en flageolett på den intilliggande lägre strängen från strängen som ska ornamenteras (till exempel på 12:e bandet på låga A-strängen om melodin ligger i mellersta D-strängen) och sedan slå an strängarna efter varandra i samma rytm som en cut (se andra takten *Notexempel 27*). Denna är svårare att få till då den kräver lite mer exakthet i sitt utförande för att båda tonerna ska höras, men funkar ibland att använda som en cut eller i samband med längre toner.



Notexempel 27

Dessa två flageolett-ornament fungerar bra i kombination med andra ornament. I första takten av *Notexempel 28* visar jag hur det tidigare kombineras med en cran i A-delens näst sista takt. I andra takten av samma notexempel visas hur det andra används tillsammans med en triplet. Jag har valt triplets här då flageoletten låter tydligast om den görs på tolfte bandet, och en cran skulle då innebära ett stort och osmidigt lägesbyte. Jag har också bytt ut tonen F# i melodin mot G, eftersom G kan spelas på en lös sträng vilket ger mer tid till lägesbytet.

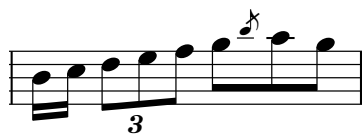
Båda ornamenten tycker jag även skapar en känsla av hopp mellan oktaver, vilket går i linje med variationsmetoden jag nämnde i *Notexempel 13*.



Notexempel 28

I transkriberingen finns det flera rolls som ligger i mer eller mindre smidiga lägen på gitarr. Jag har ibland upplevt att rolls är svåra att spela på gitarr, och i andra fall kan de göras utan problem. En anledning till detta har att göra med kring vilken ton och i vilka lägen ornamentet ligger. Till exempel tenderar rolls vara mer lättutförliga på gitarr när de spelas runt en ton som tas med pek- eller långfingret, vanligtvis andra eller tredje bandet. Detta för att ett starkare finger då kan användas till båda ornamenteringstonerna i ornamentet, och när utgångstonen spelas med pekfingret kan den lägre tonen nås genom en pull-off till en lös sträng, följt av en hammer-on. Det fungerar dock för mig att göra rolls med andra fingrar på det två högre strängarna, då dessa i mitt fall är ospunna och har lite mindre spänning vilket gör att det lättare svarar när de spelas på. Lägre strängar däremot kräver mer kraft för att låta och det blir därmed knöligare att göra rolls med utgångstonen i ett svagare finger. En roll kring ringfingret funkar därför bäst om det görs på höga D-strängen, men blir svårare om den görs på G-strängen eller lägre.

Clancy gör även ett par intressanta flertonstriplets. Han använder sig av båda metoderna som exemplifierades i föregående kapitel (att göra om åttondelar till sextondelar eller trioler) men istället för att bara hålla sig till en av dem åt gången gör han vid ett tillfälle båda direkt efter varandra. Detta är i slutet av första reprisen i första C-delen (se *Notexempel 29*). Han gör sedan nästan samma fras i reprisen, men gör den då som en kort ton underifrån följt av fyra lika långa toner i en kvartolfigur (se *Notexempel 30*). I båda fallen handlar det alltså om fraser om fem toner, men i två olika rytmiska figurer. Jag vill dock beskriva båda som varianter av en triplet.



Notexempel 29



Notexempel 30

Min personliga favorit i ornamenteringsarbetet med denna låt är en slide från tonen F# till G i sjätte takten av A-delen. Detta görs genom att ta tonen F# på första åttondelen, bända upp den till G till den andra åttondelen, och spela den tredje åttondelen på den lösa G-strängen. Detta är egentligen min egen tolkning av detta ornament, då Clancy faktiskt aldrig spelar precis så här. Han gör dock två liknande varianter i denna takt, vilka jag sedan korsade (se *Notexempel 31* där de första två takterna visar hur Clancy spelar och den tredje visar min tolkning). Vad gäller slides i övrigt gör Clancy flera som tyvärr inte lämpar sig något vidare på gitarr. Han gör till exempel en slide från en mollters till en durters vid ett tillfälle, och trots att det låter bra på säckpipa tycker jag att det blir lite för "bluesigt" när det spelas på gitarr. Han gör

också ett par slides i hela tonsteg, men detta fungerar inte heller något vidare då strängarna som jag använder är för tjocka för att kunna bända så långt under den korta tid som ornamentet genomförs.



Notexempel 31

Variationer

Det främsta varierandet i Clancys spel är hans olika användning av ornament, men han spelar också några intressanta melodiska variationer som jag vill titta närmare på. Ett ställe är A-delens tredje takt som spelas olika varje gång det återkommer i låten (visas i *Notexempel 32*, *33*, *34* och *35*). Första gången använder han sig av ett oktavhopp, andra gången spelar han melodin som den vanligtvis spelas (med undantag för ornamenten) och tredje och fjärde gången genom att plocka bort ett par toner ur melodin. De senare är inget typiskt för just säckpipa, men är icke desto mindre ett enkelt, men effektivt variationsverktyg.



Notexempel 32



Notexempel 33



Notexempel 34



Notexempel 35

Ett till intressant oktavhopp är det som görs inför andra C-delens repris. Här kommer tonerna A och G i följd för att landa på F# i början av nästa takt, men istället för att alla dessa ligger i samma oktav ligger de första tonerna en oktav lägre (sista två åttondelarna i *Notexempel 36*). Säckpipans övertonsrika klang gör att det fortfarande upplevs som en upptaktsfras inför C-delen, men genom att spela samma oktavering på gitarr låter det lite mer oväntat, och även lite mer säckpipe-lik.



Notexempel 36

En mer oväntad variation som jag tar med mig från Clancys spel är den variation som dyker upp i andra takten av andra A-delens repris. Här gör han ett stort oktavhopp följt av en underlig rytm, och jag är egentligen relativt säker på att detta är en felspelning. Jag blev dock nyfiken på hur det skulle låta på gitarr, och resultatet blev den melodiska variation som visas i

Notexempel 37, i vilket första takten visar hur Clancy spelar i inspelningsen och andra visar min variant. Detta kan jag inte heller påstå är något säckpipetypiskt, men jag är ändå nöjd med resultatet och tror inte att jag hade kommit på en sådan variation utan hjälp av Clancys slarv.



Notexempel 37

Intonation

Clancys intonation kan beskrivas som något varierande och vissa toner i denna inspelning skulle definitivt kunna noteras som kvartstoner. Hans val av olika intonering är dessvärre inte tillräckligt konsekvent för att jag ska kunna anta om han väljer att spela kvartstoner eller inte.

Rytmiseringar

Inspelningsen av Willie Clancy är vad jag kan höra gjord i en offentlig miljö med mycket prat i bakgrunden, troligen en pub eller liknande i hans hemstad Milltown Malbay där han ofta spelade sessions. Detta gör att hans spel är spontant och innehåller ett par felspelningar som framförallt visar sig i hans rytmiseringar. Han gör till exempel ett par fraser där min transkribering visar på komplexa rytmer, men då alla dessa inte är återkommande är min teori att detta är fraser som var tänkt att låta som ornament (flertonstriplets eller liknande) men som i stundens hetta blev lite annorlunda. För att följa arbetets syfte har jag ändå transkriberat dessa så exakt jag kunnat och har i översättandet till gitarr funnit några nya intressanta metoder för rytmiseringar.

Vid ett par tillfällen spelar han sextondelskvartoler, en av vilka vi redan sett i *Notexempel 30*. Dessa kvartoler är något nytt för mig i den irländska folkmusiken, och min teori är att dessa egentligen var menade att låta som triplets. Oavsett avsikt skapar de ett skönt avbrott i den ständigt tickande triolunderdelningen, speciellt när de utförs med staccato som i femte takten i andra A-delen (se *Notexempel 38*).



Notexempel 38

En intressant rytm som är mer återkommande finns att se ovan i *Notexempel 25* (första halvan av de båda takterna) och dyker även upp i slutfrasen på A-, B- och D-delen. Här ”skyndar” han till den sista åttondelen i varje pulsslag genom att göra om tonen innan till en sextondel och låta den sista bli punkterad. Detta gör att mittentonen nästan upplevs som en del av ornamentet, och ornamentets tidsspann blir således förkortat till en mindre del av takten

istället för utspritt som det hade varit om alla meloditoner varit lika långa. Denna hoptryckta cran skulle också kunnat noteras enligt andra takten i *Notexempel 39* (första takten visar transkriberingen från *Notexempel 25*).



Notexempel 39

Ännu ett ställe där ornamentets snabba utförande påverkar notvärdet är i början av andra A-delen (se *Notexempel 40*). Här görs en snabb pat i mitten av takten som resulterar i att nästa ton tas ut innan pulsslaget. I samma takt syns också en snabb rörelse stegvis uppåt mot första tonen i nästa takt. Om detta var menat att låta så är svårt att avgöra, men jag tycker ändå att denna rytmiska idé tillför något nytt till låten. På gitarr kan den stegvisa rörelsen spelas med hjälp av hammer-ons genom att spela det första tre sextondelarna på D-strängen följt av sista tonen och nästa takts etta på A-strängen.



Notexempel 40

5.2 Garret Barry's ³⁰

Ornamentering

Denna inspelning var för mig betydligt enklare att hantera än *Humours of Ballyloughlin*. Paddy Keenans spel är mer avskalat och han använder inte lika stort tonmaterial i sina ornament som Willie Clancy. Den rytmiska effekten upplever jag dock som praktiskt taget densamma. Ett exempel på det är i takt 8 i första A-delen, där han gör en cran som inte innehåller fler toner än vad ornamentet kräver (se *Notexempel 41*), vilket gör att det utan större möda går att spela rakt av på gitarr. I sista reprisen av B-delen finns även en cran i vilken de högre tonerna ligger en oktav upp (se *Notexempel 42*). Just detta är inte nödvändigtvis ett medvetet val av Keenan, men klangen av ornamentet låter för mig väldigt säckpipetypisk och är därför ändå något jag vill uppmärksamma. Just detta är relativt enkelt att göra med hjälp av de flageolettekniker jag använde mig av i *Humours of Ballyloughlin*, vilket alltså innebär att jag spelar de högre tonerna med hjälp av flageoletter.



Notexempel 41



Notexempel 42

³⁰ Inspe­ling finns bifogad som Audio 2, fullständig transkribering finns bifogad som Transkribering 2, samt visas på s. 19 som *Notexempel 17*.

Cuts och pats fungerar överlag smidigt att spela på gitarr på samma ställen som Keenan. I flera fall där de används går det på gitarr att använda lösa strängar, vilket skapar fler möjligheter i val av ornamenteringston. När utgångstonen finns i en lös sträng går det till exempel att spela ornamentet på den lägre intilliggande strängen samtidigt som den lösa strängen spelas med för att förstärka melodin. Ett exempel där detta är applicerbart är i sjätte takten av första A-delen (se *Notexempel 43*) där första frasen alltså kan spelas på G-strängen, samtidigt som tonen A förstärks genom att samtidigt spelas på A-strängen.



Notexempel 43

Keenan använder sig av flera olika typer av triplets. Hans flertonstriplets ligger på naturliga ställen i melodin och är enkla att överföra till gitarr, till exempel den som syns i föregående notexempel. Nytt för denna låt är Keenans användning av entonstriplets, något som Clancy inte använde sig av alls. Dessa är främst återkommande i första takten av B-delen, och noteras nästan exakt som mitt första exempel av triplets i föregående kapitel (*Notexempel 1*). Keenan spelar detta utan ornamenteringstoner emellan, till skillnad från Clancy som troligen hade valt att göra en roll eller cran över samma ton. I detta fall spelas den andra av de två sextondelarna något mer otydligt, vilket gör att det passar utmärkt att närma sig med en tripletteknik som jag använt tidigare på gitarr. Denna går ut på att högerhanden slår an alla toner i en triplet medan vänsterhanden lätt lägger ett finger på strängen under den andra sextondelen, vilket gör att denna ton blir dämpad och då skapar upplevelsen av ett mer rytmiskt ornament snarare än om alla tre toner hade spelats likadant. Denna teknik noteras på samma sätt som den Keenan spelar och kan ses i *Notexempel 44*.



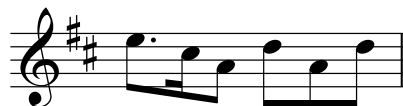
Notexempel 44

Slides dyker upp ett par gånger, men de flesta av dessa görs med hela tonsteg, vilket alltså är svårt att härma på gitarr. Han gör dock ett par slides innehållande kvartstoner, vilka jag kommer analysera i intonationsdelen.

Variationer

Paddy Keenans spel är smakfullt varierat och han gör en hel del fraser som har varit intressanta att transkribera. Ett exempel på en särskilt effektiv variation är i sista B-delen där han, genom att spela ett E istället för ett D i första frasen skapar en starkt dominantisk känsla i melodin då det bildas ett A-durarpeggio (detta visas i *Notexempel 45* och kan jämföras med *Notexempel 44* som är tagen ur samma fras tidigare i inspelningen). Detta fick mig som

lyssnare att vakna till, trots att det bara är en ton som förändras. Egentligen hade denna fras kunnat spelas på vilket instrument som helst och är inget typiskt för just säckpipa, men jag vill ändå ta upp den som ett effektivt resultat av en välplanerad variation.

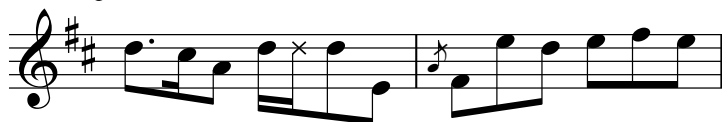


Notexempel 45

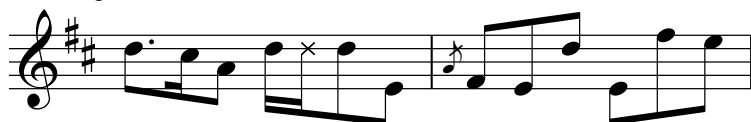
Keenan gör flera oktavhopp varav två exempel kan ses i *Notexempel 47* och *Notexempel 48* som visar takt 1–2 respektive takt 5–6 ur första B-delen (*Notexempel 46* visar hur melodin brukar spelas på samma ställe). Dessa är förhållandevis enkla i översättandet, även fast det blir lite större strängbyten i vissa fall, till exempel i början av andra taktens av *Notexempel 47* där låga F# spelas på mellersta D-strängen och E:et som följer spelas på höga D-strängen, vilket innebär ett hopp på fyra strängar på gitarr. Det fungerar om jag är sparsam med andra ornament, och jag spelar därför inte den cut som finns med i samma takt. Jag tycker också att oktavhoppet i sig tillför tillräckligt med färg, och jag är därför inte intresserad av utökad ornamentering.



Notexempel 46



Notexempel 47



Notexempel 48

Intonation

Kvartstoner i irländsk folkmusik är för mig ett nytt koncept, och även om jag hört specifika musiker använda det tidigare har jag inte upplevt det som något vanligt förekommande. I *Garret Barry's* används dock kvartstoner flera gånger, på samma ställen och med en tydlig intention i sin intonering då dessa intoneras nästan likadant hela tiden. Det är dock bara en kvartston som förekommer; ett höjt C, vilket spelas på två olika återkommande ställen i låten. Först i den fallande frasen i fjärde taktens av A-delen (se *Notexempel 49*) där kvartstonen används varje gång denna återkommer. Andra gången är i en fras där det brukar vara C i en fjärdedel om låten spelas på andra instrument. I detta fall varar bara C:et en åttondel för att sedan glida upp till kvartstonen med hjälp av en slide (se *Notexempel 50*, taget från första B-delens repris).



Notexempel 49



Notexempel 50

Så hur kan detta imiteras på ett tempererat instrument som gitarr? I det andra fall kvartstonen förekommer finns det en tämligen enkel lösning, vilket är att använda en bend. Detta passar i och med att Keenan gör en slide upp till kvartstonen, och genom att bända upp C:et kan jag både imitera denna glidning, samt intonera kvartstonen som jag önskar.

I det första fall kvartstonen förekommer blir det lite knivigare. Här finns ingen glidning och tempot gör att en bend blir svår att använda. Min lösning är då att istället spela samma ornamenteringstoner som Keenan, med undantag för kvartstonen som sänks till C. Detta innebär alltså en pat som börjar på C#, går upp till D och sedan ner till C. Detta skapar en känsla av dissonans mellan tonerna C och C# hos mig, och trots att det inte innehåller någon faktisk kvartston är det ändå ett steg närmare än om jag bara ornamenterat med en av tonerna.

Rytmiseringar

Keenans triolunderdelning är stabil genom i stort sett hela låten och växlar främst mellan den vanliga jämna underdelningen och den med första åttondelen punkterad (som jag beskrev i föregående kapitel). En variation av detta är dock rytmiseringen som dyker upp i den första frasen av första A-delens repris (se *Notexempel 51*) där Keenan ”skyndar” till sista åttondelen på samma sätt som Willie Clancy i *Humours Of Ballyloughlin*. Detta gör att den andra åttondelen upplevs som en del av ornamentet, och det låter nästan mer som en pat snarare än en cut. Denna ”tidiga trea”, upplever jag också gör att melodispelet låter mer aktivt och riktningen in i nästa takt blir starkare. Att rytmisera på samma sätt på gitarr är inga problem då det mest handlar om att göra ornamentet något snabbare för att på så vis komma fram till trean en aning tidigare.



Notexempel 51

5.3 Brian O'Lynn's³¹

Ornamentering

Liam O'Flynn's spelstil i denna jig är mer lik Paddy Keenans än Willie Clancys. Användningen av olika toner i ornamenteringen är relativt sparsam, och de flesta går att spela enligt transkriberingen på gitarr, även om vissa såklart kräver lite modifikation. Ett ornament som dock är svårt att spela är den cran som görs i slutet av första A-delen, som egentligen mer

³¹ Inspelning finns bifogad som Audio 3, fullständig transkribering finns bifogad som Transkribering 3.

liknar en drill i sitt utförande (se första takten i *Notexempel 52*). Denna täta följd av tonerna E och F# är knepiga att spela på gitarr, både på grund av de många tonerna under kort tid, och att dessa ligger i ett relativt lågt läge på gitarr vilket gör att en direkt härmning mest låter rörigt. Här väljer jag hellre att bara göra en triplet eller en roll på gitarr för att behålla drivet och tonflödet i låten, vilket visas i andra och tredje takten av *Notexempel 52*. Notera också att jag väljer att höja den cut som dyker upp i mitten av takten från A till Bb. Detta för att ornamentet annars behöver göras med samma finger som spelar tonen innan, vilket kan upplevas som osmidigt.



Notexempel 52

Cuts och pats fungerar i övrigt bra i översättandet till gitarr. På ett par ställen gör O'Flynn cuts med större intervall som jag upplever förstärker den rytmiska effekten av ornamentet, samt skapar lite av ett överraskningsmoment som går i linje med säckpipans närhet till högre och mer övertonsrika toner. Dessa fungerar bra att spela på gitarrens lösa A-sträng. I vissa fall utvecklas dock denna cut till en roll vilket gör det lite knepigare att spela på gitarr. En enkel lösning på detta problem är att sänka den högre tonen till en som är nåbar om jag inte spelar på en lös sträng, till exempel i A-delens fjärde takt där jag väljer att låta den första ornamenteringstonen fortsätta vara ett D, men sänker den andra till ett B för att kunna göra en roll på G-strängen (se i *Notexempel 53* i vilket takt 1 är O'Flynns version och takt 2 min egen).



Notexempel 53

O'Flynn använder slides vid ett par tillfällen, och det nya för denna inspelning är när de används i låtens första motiv. I slutet av taktens första ton C böjer han upp tonen, ibland till Db och ibland hela vägen upp till D, innan nästa ton slås an. Dessa varierande intervall gör att de passar bra att göra på gitarr med hjälp av en bend, eftersom dessa inte heller tenderar att alltid landa exakt på nästa halvton. Ett par exempel på O'Flynns slides visas i *Notexempel 54* (tagen från första takten ur första A-delens repris) och *Notexempel 55* (från sista takten ur samma del).



Notexempel 54



Notexempel 55

Variationer

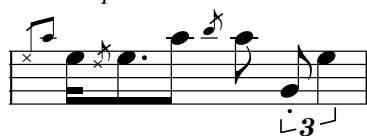
O'Flynns mest frekventa melodiska variation dyker upp i A-delens första fras. Här har han två varianter av melodin som han växlar mellan (se *Notexempel 56* och *57*). Utöver dessa håller han sig till melodins grundstomme nästan hela tiden, med undantag för ett par småvariationer. En sådan är oktavhoppet som smyger sig in i tredje takten av sista B-delen (se *Notexempel 58*). I inspelningen påkallar detta inte mycket uppmärksamhet, men när det spelas på gitarr tycker jag att det skapar en säckpipeliknande klang som inte finns om melodin spelas som vanligt, och jag tar därför med mig det som en användningsbar variation.



Notexempel 56



Notexempel 57



Notexempel 58



Notexempel 59

Precis som i *Humours Of Ballyloughlin* har jag i denna låt hittat en mer överraskande impuls bland O'Flynns variationer. Detta är det F# som spelas (relativt svagt) i andra A-delens sista takt (se *Notexempel 59*). Jag misstänker egentligen att det här är en felspelning, men när jag spelar det på gitarr är det svårt att spela samma ton lika försiktigt och resultatet blir, tillsammans med nästkommande ton samt med D-bordunen som ljuder med under hela låten, ett starkt D-durackord. Detta tycker jag fungerar utmärkt som variation då det skapar en fin kontrast mot det A-moll som annars faller sig naturligt vid delarnas slut.

Intonation

Kvartstoner förekommer i inspelningen med O'Flynn, om än inte så ofta. De gånger O'Flynn använder sig av dessa är i sina slides. Dessa tenderar dock att inledas med kvartstonen (se *Notexempel 60*), vilket gör att de är svåra att utföra på gitarr i och med att de kräver en bend innan tonen slås an, vilket både är knöligt och inte låter så snyggt i mitt tycke. Det som emellertid är intressant i O'Flynns användning av kvartstoner är att han använder dessa kring samma ton som Paddy Keenan i *Garret Barry's*, alltså C, trots att de båda låtarna går i olika tonarter. Detta leder mig till teorin att det är kring denna ton det är enklast att intonera kvartstoner på den irländska säckpipan, och även fast två inspelningar är långt ifrån tillräckligt med information för att jag ska kunna dra en objektiv slutsats blir jag ändå motiverad att ta med mig denna teori och undersöka den ytterligare i framtiden.



Notexempel 60

Rytmiseringar

Liam O'Flynn har en fin lekfullhet i hur han ibland väljer att förlänga eller förkorta olika notvärden som har varit intressant att analysera. Precis som Paddy Keenan och Willie Clancy använder sig O'Flynn av att ibland klämma ihop ett ornament kring den andra åttondelen för att nå fram till trean lite tidigare. Detta är mest tydligt i B-delens första återkommande fras som spelas med denna rytm nästan varje gång (se *Notexempel 61*). O'Flynn tar dock detta ytterligare ett steg genom att, med hjälp av samma princip nå den andra åttondelen tidigare. Detta innebär alltså att den första åttondelen blir en sextondel och den andra blir punkterad, och är återkommande främst i slutet av de båda delarna. Ett exempel på detta kan ses i *Notexempel 62* från sista takten i andra B-delens första repris. Andra halvan av exemplet visar också en alternativ notation av denna rytm.



Notexempel 61



Notexempel 62

Min personliga favorit av O'Flynns rytmiseringar kan beskrivas som en variant av den tidiga trean. Han spelar denna vid flera tillfällen i B-delens tredje takt, och det som händer är att den andra och tredje åttondelen i pulsslaget görs om till trioler. Den första blir då en åttondelstriol och den andra en fjärdedelstriol (visas i *Notexempel 63* från slutet av första B-delen). Detta gör att trean känns något tidig, men det är så pass lite att effekten, som jag upplever den inte blir av en triol utan snarare att trean är lite mer ”på” i sin timing, vilket skapar ett framåt driv i låten.



Notexempel 63

5.4 The Kid On The Mountain ³²

Ornamentering

Min misstanke när jag tog mig an denna inspelning var att det skulle finnas likheter med Willie Clancys spel, och mycket riktigt finns det många paralleller att dra mellan denna transkribering och den av *Humours of Ballyloughlin*. Seamus Ennis ornamentering är, liksom Clancys, mycket rik på toner och varje takt innehåller en stor mängd information. Något jag noterade tidigt är att Ennis ofta gör crans kring tonen E (som är grundton i den här låten)

³² Inspe­lning finns bifogad som Audio 4, fullständig transkribering finns bifogad som Transkribering 4.

istället för att göra rolls som också hade varit ett alternativ. För att kunna imitera detta på bästa sätt spelar jag därför denna låt med capo på band 2 för att ha en lös E-sträng att göra crans på. Jag sätter dock capot lite lägre så att det inte täcker min låga D-sträng. Detta för att kunna använda den som bordun på samma sätt som Ennis, som låter sin D-bordun ljuda hela inspelnigen. Den låga A-strängen får dock höjas till B trots att låten aldrig rör sig under tonen D, detta främst för att jag känner att ett A i botten stör melodin mer än vad ett B gör. Stämningen jag använder blir alltså DBEABE.

Som jag förstått mer och mer under arbetets gång fungerar crans bäst på gitarr om de inte innehåller lika många toner som de ibland gör på säckpipa, så även i detta fall. Ennis gör en cran i takt 3 (se *Notexempel 64*) som, när jag spelar den enligt notbilden, låter som en röra av toner utan tydlig melodi. Inbakad i denna cran gör han en triplet, vilket gör det ännu mer svårhanterligt för mig utan att skala ner. Min lösning här har blivit att fokusera på att göra en cran snarare än en triplet och använda mig av samma teknik som i *Humours of Ballyloughlin*. I denna låt kan några utföranden av detta ornament på gitarr se ut som illustreras i *Notexempel 65*. För att ge detta lite mer fokus föredrar jag också att låta den short roll som kommer i slutet av samma takt utebli, alternativt bara spela den och ingen cran i början av takten. Rent tekniskt funkar båda dessa att göra i samma takt (inklusive den flertonstriplet som sker mellan dem), men på gitarr upplever jag att detta tar fokus från melodin, samt riskerar att störa tonflödet.

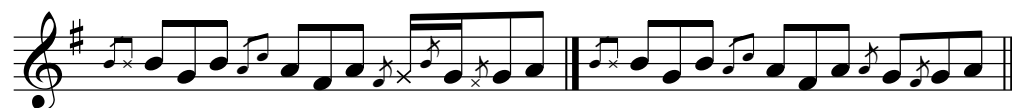


Notexempel 64



Notexempel 65

En annan lösning för att behålla ornamenten kan göras i slutet av andra B-delen, där Ennis i slutet av en takt med flera tidigare ornament lägger in en komplicerad roll (se första takten i *Notexempel 66*). Även denna roll innehåller lite för många toner för att kunna göras smidigt på gitarr, och min lösning blir då att ta bort de två första tonerna och göra om det till en short roll (se andra takten i *Notexempel 66*). Notera också att jag sänker första tonen i samma ornament från B till A för att inte behöva göra en obekväm sträckning med lillfingret.



Notexempel 66

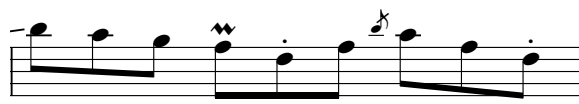
Ennis användning av cuts och pats fungerar för det mesta bra i översättandet, men precis som med Willie Clancy blir det ibland för mycket information per takt för att det ska gå att spela

varje ornament. Om vi till exempel tittar på *Notexempel 66* igen, skulle jag välja att hoppa över den pat som spelas inför andra taktlaget för att lämna plats åt taktens två andra ornament.

Ennis använder sig även av tonartsfrämmande toner i sin ornamentering, till exempel i första A-delen där han gör en pat innehållande tonen C# direkt efter att tonen C spelats i melodin (*Notexempel 67*). Detta gör sig bra på gitarr och tonen C# gör att jag upplever ornamentet som ännu mer rytmiskt. Det finns också ett par tillfällen då jag vill ändra ornamenten till toner utanför skalan för att förbättra utförandet på gitarr, till exempel i slutet av sista C-delen, där en sänkning av tonen B till Bb i sista cutten gör att jag kan ligga kvar i samma läge på gitarr istället för att behöva byta (se *Notexempel 68* som visar Ennis version). Återigen tycker jag inte att detta skadar ornamentet utan snarare förstärker dess rytmiska effekt, trots att Ennis själv inte spelar så.



Notexempel 67



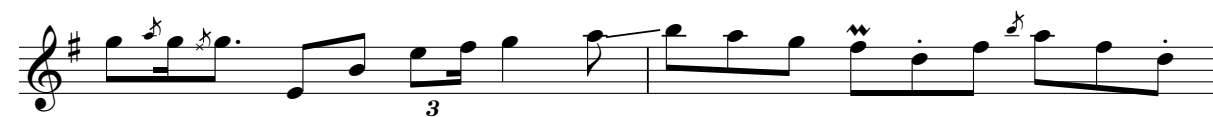
Notexempel 68

Ennis använder mycket flertonstriplets i sitt spel. I till exempel de två sista takterna av A-delen (se *Notexempel 69*) gör han en enklare sådan i början, där en åttondel blir två sextondelar i en rörelse som ligger utmärkt på gitarr, samt i slutet där han gör en lite snabbare (som jag hör som trettioåttondelar) med större intervall. Denna fick jag prova mig fram till lite längre, men fann att även denna fungerar om alla toner görs på mellersta E-strängen. I samma takt gör han också en typ av triplet i vilken han gör om en åttondel till tre sextondelstrioler. Denna snabba triplet låter bra på gitarr om den spelas med hjälp av pull-offs, men blir lite rörig om jag väljer att slå an varje ton.



Notexempel 69

Ännu en variant på triplets i Ennis spel syns i slutet av första C-delen (första takten i *Notexempel 70*). Denna liknar en flertonstriplet, men efter noggrann analys kan jag konstatera att det är två toner rytmiserade i sextondelstrioler där den första förblir en åttondel och den andra görs om till en sextondel. Detta kanske var menat som vanliga sextondelar, men effekten blir istället en triplet som känns lite släpig, vilket jag upplever som en trevlig variation av ornamentet.



Notexempel 70

I slutet av andra B-delen gör han även något som liknar en entonstriplet (första ornamentet i *Notexempel 66*), liknande den Paddy Keenan gjorde i *Garret Barry's*.

Ennis använder sig av slides ett par gånger, men då främst på ställen som gör det svårt att överföra till gitarr. Den enda som förekommer flera gånger är från höga a till höga b (se ovan i *Notexempel 70*) och som jag redan nämnt är detta svårt på grund av det stora intervallet. En slide som jag dock tycker är intressant är den som förekommer i andra takten i A-delen (se nedan i *Notexempel 71*). Här glider Ennis först ner en halvton för att sedan glida tillbaka upp innan nästa ton, och effekten blir som en blandning av en pat och ett vibrato. Att göra detta med en bend är knepigt då det kräver att jag bendar från B till C innan första tonen slås an, vilket blir särskilt svårt att göra efter den cran som ligger precis innan. Det jag däremot kan göra, som jag upplever ha relativt liknande effekt, är att ta C:et i två strängar samtidigt (med pekfingeret på B-strängen och ringfingeret på A-strängen). Dessa två strängars olika klang och skillnad i stämning skapar ett litet naturligt vibrato, och detta grepp passar också melodins fortsatta rörelse.



Notexempel 71

Variationer

Ennis melodiska variationer är inte många och variationer i spelet ligger främst i användningen av olika ornament, även detta i likhet med Willie Clancy. Han gör dock ett par variationer med hjälp av oktavhopp, till exempel i första takten i första C-delen (se *Notexempel 72*). Liknande oktavhopp används i tredje och femte takten av samma del, första gången med en ton nedoktaverad (se *Notexempel 70*) och andra gången med två (se *Notexempel 73*).



Notexempel 72



Notexempel 73

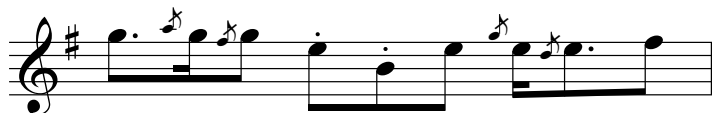
Intonation

Jag vill påstå att det finns en tendens till mikrotonalitet i Ennis spel, men i retande likhet med Willie Clancy spelas dessa för inkonsekvent för att jag ska kunna göra ett antagande om det faktiskt är kvartstoner det är tal om.

Rytmiseringar

I första takten av C-delen (se slutet av *Notexempel 72*) spelar Ennis en variation med en kortare etta, liknande den rytmiska variation som O'Flynn använde sig av (som visades i *Notexempel 62*), och med samma effekt av att den första sextondelen blir en del av ornamentet. Denna rytmisering dyker upp på flera ställen i låten, och så också de liknande

varianter som dykt upp i tidigare transkriberingar. I den första frasen av C-delen (se *Notexempel 73*) har vi åter kombinationen *åttondel – sextondel – punkterad åttondel*, där sextondelen blir en del av den snabba roll som görs, och i början av andra C-delen har vi *punkterad åttondel – sextondel – åttondel*, även denna i kombination med en roll (se *Notexempel 74*).



Notexempel 74

I transkriberingen av Ennis stötte jag på ett par mer udda rytmer som dessvärre är knöliga att spela på gitarr, men som jag ändå vill nämna. Ett exempel finns i tredje takten av andra A-delen där han gör ett antal sextondelar tillsammans med en cran, stannar upp ett ögonblick på en synkoperad åttondel och avslutar med en sextondel inför nästa taktslag (se *Notexempel 75*). En annan dyker upp i slutet av andra takten i andra C-delen (se *Notexempel 76*). Båda dessa låter inte särskilt traditionella när de spelas långsamt, men i högre tempo känns de mer flyktiga och kan kanske användas som variationer till flertonstriplets.



Notexempel 75



Notexempel 76

5.5 The Silver Spear ³³

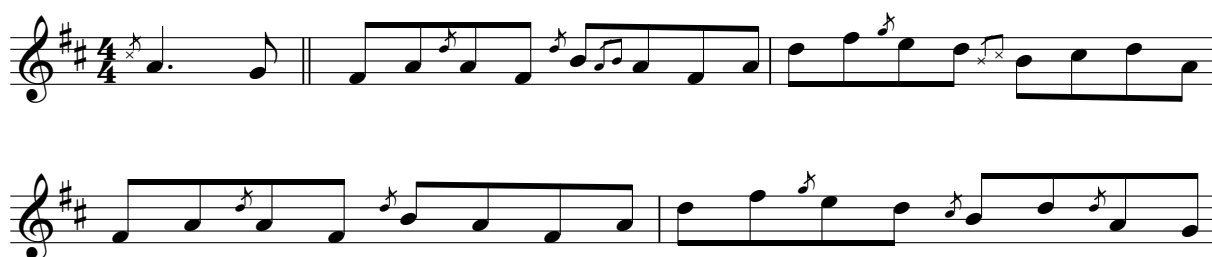
Ornamentering

Ornamenteringen i denna låt är sparsam i jämförelse med de andra inspelningarna. Mick O'Brien gör inga crans, vilket till viss del beror på låtens kvalitet, med en melodi som är i ständig rörelse och utan några längre toner. Han gör däremot mycket cuts, pats, samt några rolls som jag vill titta närmare på.

Cuts skulle jag säga är O'Briens huvudornament och dessa används i nästan varje takt av *The Silver Spear*. För det mesta håller de principer som jag närmast mig tidigare; alla cuts är genomförbara förutsatt att de inte används i samband med osmidiga läges- eller strängbyten, och att det inte utförs för många i rad eller direkt efter mer komplexa ornament eller melodiska rörelser då detta blir svårt att spela med ett konstant tonflöde, samt att detta tenderar låta mer rörigt på gitarr än vad det gör på säckpipa. Ett exempel på när cuts fungerar att överföra till gitarr är i låtens första fyra takter (se *Notexempel 77*). Här utförs de inte alltför tätt, och de gånger de ligger tätare följs de generellt av några icke ornamenterade toner, vilket gör att det inte känns rörigt. En ändring jag dock vill göra för gitarr är att ta bort den pat som

³³ Inspelning finns bifogad som Audio 5, fullständig transkribering finns bifogad som Transkribering 5.

dyker upp i direkt följd av en cut i första takten. Detta för att göra det aningen mer glest mellan ornamenten. I nuläget hade jag också sänkt de cuts som finns i första och tredje takten till mer närliggande toner, då de som O'Briens gör kräver större strängbyten vilket riskerar att störa tonflödet. Jag vill emellertid tillägga att båda dessa ändringar görs utifrån min nuvarande förmåga, och jag skulle troligen kunna spela enligt transkriberingen efter några extra timmars övning.



Notexempel 77

Ett annat ställe där jag väljer att inte spela en cut är i slutet av första A-delen där den annars kommer direkt efter en short roll (se *Notexempel 78*). Här kräver ornamentet att jag både gör ett snabbt lägesbyte för att kunna nå det höga B:et, samt svårigheten i att den ligger direkt efter ett annat, längre ornament, vilket gör att jag upplever det som trångt.



Notexempel 78

I övrigt är användningen av cuts inte överdrivet krånglig och med hjälp av ovanstående principer går det lätt att sälla ut vad som är spelbart och vad som inte är det.

Rolls förekommer på ett par ställen i låten trots att melodin inte är optimal för detta, då den inte innehåller samma ton mer än två åttondelar i följd. Detta har O'Brien löst genom ett par smarta metoder. Ett exempel är B-delen i femte varvet, där O'Brien gör en melodisk variation som innebär att spela samma ton tre gånger i rad, och då utnyttjar detta tillfälle med att slänga in en roll följt av en triplet (se *Notexempel 79*). Detta fungerar fint på gitarr trots att båda ornamenten ligger relativt tätt och i ett högre läge, då melodin kräver att jag gör ett lägesbyte här ändå.



Notexempel 79



Notexempel 80

En annan lösning är att göra den första delen av en roll i en pat för att på så vis hinna med alla fem toner av ornamentet under två åttondelar, vilket O'Brien gör i slutet av andra A-delen (se *Notexempel 80*).

O'Brien använder sig inte regelbundet av slides, men vid ett par tillfällen dyker det upp några som fungerar överraskande bra på gitarr. Två exempel på dessa finns i andra och sjunde takten av sjätte A-delen. I den första av dessa gör O'Brien en slide från C# till D. På gitarr kan detta spelas genom att bända upp tonen C# på A-strängen och sedan förstärka D:et i melodin med den lösa D-strängen, alltså samma teknik som slideornamentet jag konstruerade i *Humours Of Ballyloughlin*. Detta är lite knepigt att göra precis som O'Brien då han spelar den första tonen som en ornamenteringston till den andra., men det går att lösa genom att spela C#:et redan i den första åttondelen i taktslaget, bända på det andra och spela den lösa strängen på det tredje, och på så vis ge mig själv tre åttondelar på mig att göra ornamentet istället för bara en. Detta visas i *Notexempel 81* där första takten visar O'Briens spel och den andra mitt eget.



Notexempel 81

Det andra exemplet är alltså i sjunde takten av samma del, där O'Brien gör en slide från F# till G. Detta funkar att spela gitarr, men tonen E i slutet av samma fras hamnar då lite knöligt. Det kan lösas genom att byta ut E:et mot ett G, vilket då ger melodin en stegvis fallande rörelse. Det går då att ta G:et som redan nåtts genom en bend, och göra en slide tillbaka ner till F#. Detta visas i *Notexempel 82*, först i O'Briens variant och takten efter i min egen.



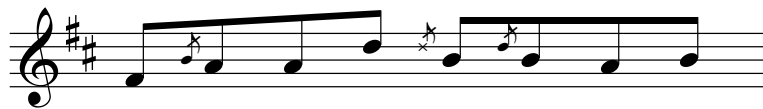
Notexempel 82

En blandning av dessa två lösningar går att använda i första halvan av femte B-delen där en slide kan läggas till från F#:et i takten innan upp till tonen G för att sedan falla tillbaka till F# enligt notationen. I detta fall väljer jag alltså att lägga sliden tidigare och ta bort den cut som finns i början av takten, och jag gör dessutom om sextondelarna till en åttondel för att det ska bli mindre stökigt (se *Notexempel 83*, där första takten åter visar O'Briens spel och den andra mitt eget).



Notexempel 83

I denna analys har jag även noterat hur cuts påverkar svänget när det utförs i olika delar av takten. O'Brien väljer till exempel för det mesta att spela cuts på starkare åttondelar, med vilka jag menar de första, tredje, femte och sjunde, alltså där fjärdedelarna ligger. Detta förstärker känslan av dessa slag som tyngre, och vid cuts på tredje eller sjunde åttondelen upplevs mer av en så kallad "backbeat-känsla". Det som blir intressant här är när O'Brien väljer att ornamentera något av de andra taktslagen, till exempel i sjätte A-delen där den andra och sjätte åttondelen blir ornamenterad (se *Notexempel 84*). Detta gör att dessa får en extra skjuts, vilket skapar en helt annan känsla i låtens sväng. En ytterst effektiv metod för variation av ornamenteringen.



Notexempel 84

Variationer

Mick O'Briens spel är en personlig favorit och hans subtila, men många mikrovariationer har varit intressanta att analysera. En genomgång av alla variationer skulle dock bli för omfattande för detta arbete, och jag kommer istället begränsa mig till de som jag anser som mest effektiva, samt de som varit mest inspirerande i utförandet på gitarr.

De flesta av O'Briens variationer är gjorda utifrån principen som Liam O'Flynn använde i första frasen av *Brian O'Lynn's*, alltså ett förråd av olika melodiska variationer som plockas fram efter spontana infall. Ett exempel på en sådan är den som jag visade tidigare i *Notexempel 79* där han spelar samma ton tre gånger i rad tillsammans med en roll.

En annan variation är i fjärde takten av andra A-delen. Här sänks femte och sjätte tonen en ters, vilket för mig skapar upplevelsen av en subdominant (se *Notexempel 85* där första takten visar den vanliga melodin och andra O'Briens variation).



Notexempel 85

På samma harmoniska spår ligger den variation som görs i femte takten av första A-delen. Här byts två åttondelar ut mot tonerna A och D, vilket gör att hela takten blir ett D-durarpeggio (se *Notexempel 86* där första takten visar melodin och andra takten O'Briens variation). Detta upplever jag som effektivt, främst på grund av det låga D:et som annars inte finns med i melodin. Även om det egentligen bara är en ters lägre än vad melodin egentligen når känns det uppfriskande med detta införande av ett något lägre register.



Notexempel 86

Ännu en variationsmetod är att plocka bort eller stanna upp på en ton, vilket O'Brien gör ett par gånger. Ett exempel är i fjärde B-delen där han hoppar över ett motiv genom att både stanna på tonen D och följa detta med en åttondelspaus (andra takten i *Notexempel 87*). I och med att denna inspelning är gjord i duo med Caoimhín Ó Raghallaigh ligger melodin fortfarande kvar i fiolspelet, men det lilla stoppet som görs i säckpipan tycker jag ger en behaglig, om än kortvarig förändring av ljudbilden.



Notexempel 87

Oktavhopp är en annan variationsmetod som dykt upp i alla tidigare inspelningar, så också i denna. I vissa fall görs det väldigt kort, till exempel i slutet av första A-delen där bara en ton oktaveras ner i melodin, i detta fall tonen E (se *Notexempel 88*). På gitarr tycker jag att detta skapar en likhet med säckpipans ljudklang, men det innebär också ett stort strängbyte från högsta till mellersta D-strängen och sedan tillbaka, vilket kan störa tonflödet.



Notexempel 88

Ett exempel på när O'Brien oktaverar fler toner är i slutet av tredje B-delen. Här oktaverar han ner variationen som visades i *Notexempel 79*, alltså tonen A tre gånger i följd (se *Notexempel 89*). I detta fall oktaverar han också ner tonen B som kommer efteråt, och det gör att tonföljden från B:et (i kombination med bordunen D) låter som ett Bm7-arpeggio i mina öron, vilket blir en effektiv harmonisk variation. Värt att notera är också variationen i slutet av föregående takt, där O'Brien stannar på tonen E och låter den ringa fram till nedoktaveringen. Detta gör att han, tillsammans med Ó Raghallaigh som spelar melodin, skapar en kort dissonans som får mig som lyssnare vända mitt fokus till säckpipan, vilket ger ännu mer fokus till nedoktaveringen som kommer direkt efteråt. Ett smart sätt att ge sig själv lite extra uppmärksamhet. I början av exemplet syns också ett tillfälle där tonen G har lagts till i melodin som en harmonisk variation.



Notexempel 89

Intonation

Till skillnad från inspelningarna av Seamus Ennis och Willie Clancy, som är något tveksamma i om det finns kvartstoner eller inte, råder här inte skuggan av ett tvivel om att O'Brien inte strävar efter att spela kvartstoner.

Rytmiseringar

O'Briens underdelningar i *The Silver Spear* är på gränsen till felfria, och flödet av jämna åttondelar är orubbligt och hålls stadigt genom hela låten. När jag spelar låten väljer jag därför att sträva efter samma konstanta tonflöde i mitt eget spel, och till viss grad anpassa de andra parametrarna efter vad jag kan göra på gitarr utan att underdelningarna fallerar.

6. Resultat

I bifogade filen Audio 6 har jag spelat in en egen tolkning av *Humours of Ballyloughlin*, i vilken jag exemplifierar några av teknikerna jag beskrivit ovan, och hur de kan låta när de spelas på gitarr. Jag har, av naturliga skäl, främst använt mig av tekniker som dykt upp under arbetet med låten i fråga, men jag har också applicerat tekniker från de andra låtarna som jag upplever passar med denna låt och dess karaktär. I bifogade filen Transkribering 6 kan en fullständig transkribering av min inspelning ses. Vid vissa takter hänvisas till olika exempel (listade nedan), vilka beskriver vilka tekniker jag använt mig av, och utifrån vilka principer jag applicerat dessa.

Inspelningen gjordes med en Zoom H6 och redigerades därefter i Logic Pro X.

- Ex. 1 - Cut enligt transkriberingen av Clancy.
- Ex. 2 - Flertonstriplet enligt *Notexempel 3*.
- Ex. 3 - Rytmisering enligt *Notexempel 16*.
- Ex. 4 - Flertonstriplet enligt *Notexempel 3*.
- Ex. 5 - Flertonstriplet enligt *Notexempel 24*.
- Ex. 6 - Cran enligt *Notexempel 25*, rytmisering enligt *Notexempel 39* och flageolett enligt *Notexempel 27*.
- Ex. 7 - Melodisk variation enligt *Notexempel 37*.
- Ex. 8 - Slide enligt *Notexempel 31*.
- Ex. 9 - Cut med tonartsfrämmande ton enligt *Notexempel 22*.
- Ex. 10 - Flageolett enligt *Notexempel 27*.
- Ex. 11 - Cran enligt *Notexempel 25*.
- Ex. 12 - Rytmisering enligt *Notexempel 63*.
- Ex. 13 - Ornamentering enligt transkriberingen av Clancy.
- Ex. 14 - Flertonstriplet enligt *Notexempel 29*.
- Ex. 15 - Nedoktivering enligt *Notexempel 36*.
- Ex. 16 - Kvartstonsimitation enligt principen som beskrivs i samband med *Notexempel 71*.
- Ex. 17 - Flertonstriplet enligt *Notexempel 4*.
- Ex. 18 - Ornamentering enligt transkriberingen av Clancy.
- Ex. 19 - Roll enligt *Notexempel 70* med tonartsfrämmande ton enligt *Notexempel 22*.
- Ex. 20 - Roll med rytmisering enligt *Notexempel 62*.
- Ex. 21 - Crans enligt *Notexempel 18*, anpassade enligt *Notexempel 26*.
- Ex. 22 - Triplet enligt *Notexempel 44*.

7. Sammanfattning

I detta arbete har jag transkriberat fem olika låtar i fem olika inspelningar av irländska säckpipor och spelat dessa låtar på gitarr utifrån transkriberingarna. Målet var att bryta ner karaktäristiska stildrag hos säckpiporna i de olika inspelningarna och hitta metoder för att härma dessa på gitarr. Detta upplever jag att jag har lyckats med. Jag har vid flera tillfällen fått konstatera att vissa saker helt enkelt inte fungerar att spela på gitarr på samma sätt som på säckpipa, men jag har också stött på saker som fungerat överraskande bra, och dessutom hittat flera spännande tekniker och metoder som kan användas för att likna säckpipans karaktär på andra sätt.

Jag tycker mig ha fått svar på mina frågeställningar, och jag kommer nu gå igenom dem i form av sammanfattningar av de parametrar jag utgick från i föregående kapitel.

Hur spelas olika typer av ornament på irländsk säckpipa och hur kan jag överföra dessa till melodispel på gitarr?

Ornamentering på säckpipor innehåller generellt sett fler toner än vad jag upplever fungerar att spela på gitarr om det inte ska störa melodin, samt om ett konstant tonflöde önskas när låtarna spelas i högre tempo. Vissa ornament gör sig därför bättre på gitarr om ett par toner tas bort, eller om närliggande toner i takten inte ornamenteras. Detta märks tydligt i ornamentet *cran*, som ofta innehåller många olika toner när det utförs på säckpipa. Det är då bättre att skala ner ornamentet och spela det med hjälp av ornamenteringsteknikerna som exemplifierades i *Notexempel 26* och *65*.

Cuts är genomförbara, förutsatt att de inte används i samband med osmidiga läges- eller strängbyten, och att det inte görs för många i rad eller direkt efter mer komplexa ornament eller melodiska rörelser, då detta kan bli svårt att spela med ett konstant tonflöde, samt att det tenderar låta mer rörigt på gitarr än vad det gör på säckpipa. Om cuts utförs med toner som inte ingår i tonarten blir också effekten mer rytmisk än vad den blir om de utförs med toner från tonarten. En liknande effekt uppnås av att använda större intervall i ornamenten, till exempel med hjälp av flageolett-tekniken som visades i *Notexempel 27*. Dessa kan dock vara knepiga i sitt utförande då de ofta kräver lägesbyten, och de behöver därför mer planering innan de utförs.

Cuts kan också användas för att betona olika toner och på så vis förändra upplevelsen av svänget.

Rolls på gitarr är beroende av i vilket register de utförs och på vilken sträng. De fungerar till exempel bättre när utgångstonen ligger under pek- eller långfingret då ornamenteringstonerna då kan göras med starkare fingrar (lång- och ringfingret uppåt och pekfingret nedåt). Ligger en roll i ett högre register kan den fungera att spela med ringfingret på utgångstonen då dessa

strängar, som ofta har något mindre spänning och är ospunna, svarar bättre. I mitt fall gäller detta de två högsta strängarna.

Slides går att spela på gitarr med hjälp av bends om de inte görs med intervall större än en halvton. De görs också med fördel om tonen som skall nås uppåt också finns i en intilliggande lös sträng. Slides bör dock utföras med varsamhet och planering, då de ibland kan upplevas som osmakliga, speciellt om tonartsfrämmande toner är inblandade.

Under arbetet har jag också konstaterat att varierande rytmiseringar ofta ligger nära ornamentering. Utöver de två vanligaste rytmerna i de triolunderdelade låttyperna jigs och slippjigs (jämnåtttondelar, samt kombinationen *punkterad åtttondel – sextondel – åtttondel*) sker nästan all rytmisk variation i samband med olika utförande av ornament. Detta kan till exempel vara en roll eller cran som ”kläms ihop” vilket resulterar i att en åtttondel blir förkortad (och alltså skapar punkterade åtttondelar, sextondelar, överbindningar med mera). Det kan också handla om en triplet som blir förkortad (till exempel till trettiotvåtondelar) eller utspridd (till exempel med hjälp av trioler eller kvartoler).

Kan jag hitta konkreta melodiska variationer i säckpipans spel som går att använda på gitarr?

I arbetet tycker jag mig ha sett fyra konkreta syften i vilka melodiska variationer används;

- *För att göra melodin mer ”intressant” genom att förändra dess karaktär.*

Denna är knepig att sätta fingret på då det handlar mycket om olika musikers personliga smak, men ett vanligt sätt att göra detta på säckpipa är genom att spela enskilda toner eller kortare delar av en melodi i en annan oktav, ibland en högre men oftast lägre.

- *För att tillföra en annan harmonisk klang till melodin.*

Exempel på detta kan vara att spela ett arpeggio, eller att lägga till och markera en ton som inte ingår i melodin för att skapa upplevelsen av oväntad harmonik (till exempel skalans fjärde ton för att skapa känslan av en subdominant).

- *För att anpassa melodin för att underlätta utförandet av olika ornament där melodin annars inte tillåter det.*

Exempel på detta kan vara att spela samma ton flera gånger i rad för att kunna göra rolls, eller lägga till halvtonsintervall för att kunna göra slides.

- *För att skapa rytmiska variationer.*

Detta handlar egentligen om rytmiserings-parametern, men i förhållande till mina frågeställningar får den nämnas här också. Exempel på denna kan vara att variera en låts underdelningar med bindebågar, trioler och kvartoler eller att förlänga ett notvärde över andra fraser i melodin.

Förekommer mikrotonalitet, och i sådana fall till vilken grad? Går det att på något vis återskapa detta i gitarrens tempererade stämning?

Kvartstoner förekommer på säckpipa i irländsk folkmusik (vilket bara det var en stor upptäckt för mig). I de inspelningar jag analyserat görs dock detta snarare som en variation än som en del av låtens modus (till skillnad från till exempel svensk folkmusik där vissa modus innehåller konstanta kvartstoner). Dessa kan spelas på gitarr med hjälp av bends, eller imiteras genom ornamentering innehållande tonartsfrämmande toner med täta intervall (detta för att skapa dissonans, och på så vis en upplevelse av toner som inte hör hemma).

8. Slutligen

Först och främst vill jag säga att jag är väldigt nöjd med denna metod och jag känner att jag har lärt mig mycket av att arbeta på detta sätt. Jag upplever att arbetet har fått mig att utforska nya sätt att hantera mitt instrument på och lett mig på vägar mot nya tekniker som jag troligen inte funnit annars. Jag har fortfarande många funderingar om säckpipors olika ornamentering, variationer och andra parametrar då jag känner att fem inspelningar bara visade toppen av det stora isberg som gömmer sig under ytan, men slutsatserna jag dragit i detta arbete, och vägen fram till dessa, har lärt mig mycket om säckpipans spelstil och dess funktion i irländsk folkmusik.

Att få gitarren att låta som en säckpipa har varit ett drömscenario som dessvärre varit svårt att uppnå, i huvudsak då dessa instruments olika klang är så långt ifrån varandra att det inte riktigt räcker med ett par ornament för att de ska låta lika varandra. Det jag däremot har funnit är nya sätt att spela musiken på gitarr utifrån hur den spelas på säckpipa. Det har öppnat flera dörrar i mitt eget spel och varit en stor inspirationskälla i hur jag tolkar nya låtar, och jag har märkt hur jag använt mig av samma principer när jag spelat annan irländsk musik samtidigt som jag arbetat med detta, och att jag mer och mer har frångått mina vanliga mönster av ornamentering, variationer med mera.

En klar begränsning med arbetet är min bristande förkunskap om hur olika tekniker faktiskt utförs på säckpipa, varför de låter som de låter och historien bakom dem. Detta gör att arbetet kan vara svårhanterligt för någon som inte har tidigare vana av att spela musik ur genren, eller någon som spelar säckpipa, då det egentligen inte har någon koppling till instrumentets egentliga förutsättningar och tekniker. Ett mer omfattande arbete hade troligen innehållit forskning och lektioner med musiker på instrumentet för att få ökad förståelse om varför vissa tekniker fungerar och låter som de gör.

Det arbetet däremot kan betraktas som, är en enklare sammanfattning om hur viss irländsk folkmusik faktiskt låter när den spelas på säckpipa, och hur denna konkreta ljudbild kan imiteras på gitarr, snarare än en förklaring av de faktiska teknikerna som används.

En förhoppning om framtiden som växt fram med detta projekt är att göra ett ännu större arbete där jag analyserar alla andra melodiinstrument inom irländsk folkmusik på samma sätt, och då går ännu djupare i min forskning med hjälp av intervjuer, diskussioner och lektioner med musiker på dessa instrument, samt genom samarbete med andra gitarrister som brinner för samma sak. Detta kanske låter som ett stort jobb, vilket det troligen också skulle vara, men då melodiinstrumenten i genren faktiskt inte är så många tror jag att det skulle vara genomförbart med några års hårt arbete. Jag tänker på den stora källan till inspiration detta skulle vara för mig och andra gitarrister inom genren, och alla nya sätt att tolka och utforska musiken som skulle kunna upptäckas. Gitarrens möjligheter har ändå visat sig vara överraskande stora, och om det går att närma sig ett så främmande instrument som säckpipa har jag svårt att föreställa mig att det finns något inom genren som är omöjligt.

9. Källförteckning

Litteratur

Breathnach, Brendan. "Séamus Ennis - A Tribute To The Man And His Music". *Musical Traditions*, Article MT108 - No 1 (1983).

Keegan, Niall. "The Parameters Of Style In Irish Traditional Music". *Inbhear: Journal of Irish Music and Dance*, Volume 1, Issue 1 (2010): 63-96.

Murphy, William. "Clancy, William ('Willie')". *Dictionary of Irish Biography*. Cambridge University Press, 2009. Hämtad 2019-04-26.

<http://dib.cambridge.org/viewReadPage.do?articleId=a1681>

Póil, T. Ó, Timoney, J., Lysaght, T., Lazzarini, V., Voigt, R., "Subtractive Synthesis Modelling of the Irish Uilleann Pipes". Presentation vid andra årliga Irish Sound, Science and Technology Convocation, Cork, Irland, 2012-08-01.

Quinn, Toner. "Liam O'Flynn: An Appreciation". *The Journal Of Music*. Hämtad 2019-04-26.

<http://journalofmusic.com/focus/liam-oflynn-appreciation>.

Fonogram

Caoimhín Ó Raghallaigh & Mick O'Brien, *Kitty Lie Over*, 2003, ACM Records, ACM CD 102.

Planxty, *After The Break*, 1979, Tara 3001.

Seamus Ennis, *The Fox Chase*, 1978, Tara 1009.

The Bothy Band, *Live In Concert*, 1994, Windsong, WINCD 060.

Willie Clancy, *The Gold Ring*, 2009RTE, 276CD.

Bilder

BILD 1, *Uilleann Pipes: Interesting Facts You Need To Know In 2019*, okänd fotograf, text på bilden av författaren. Hämtad 2019-04-26.

<https://www.comparebagpipes.com/bagpipes/uilleann-pipes/>

Comparebagpipes.com, Copyright © 2019.

BILD 2, *Seamus Ennis*, fotograf okänd, teckning av Finn Harper. Hämtad 2019-04-26.

<https://www.finnharperartwork.com/shop/seamus-ennis>

10. Bifogade filer

Ljudfiler

- Audio 1 – Willie Clancys inspelning av *Humours Of Ballyloughlin*.
- Audio 2 – Paddy Keenans inspelning av *Garret Barry's*.
- Audio 3 – Liam O'Flynn's inspelning av *Brian O'Lynn's*.
- Audio 4 – Seamus Ennis inspelning av *The Kid On The Mountain*.
- Audio 5 – Mick O'Briens inspelning av *The Silver Spear*.
- Audio 6 – Min egen inspelning av *Humours Of Ballyloughlin*.

Transkriberingar

- Transkribering 1 – Transkribering av Willie Clancys inspelning av *Humours Of Ballyloughlin*.
- Transkribering 2 – Transkribering av Paddy Keenans inspelning av *Garret Barry's*.
- Transkribering 3 – Transkribering av Liam O'Flynn's inspelning av *Brian O'Lynn's*.
- Transkribering 4 – Transkribering av Seamus Ennis inspelning av *The Kid On The Mountain*.
- Transkribering 5 – Transkribering av Mick O'Briens inspelning av *The Silver Spear*.
- Transkribering 6 – Transkribering av min egen inspelning av *Humours Of Ballyloughlin*.