

El ronroco – en autentisk hybrid?

Materialiseringen av latinamerikanske gitarinstrumenter og håndverkstradisjonen i dem

SIMEN OMANG



Masteroppgave (60p) i Kulturhistorie,
Kulturhistorie og museologi, avlagt vår 2011 ved
Institutt for Kulturstudier og Orientalske Språk,
Det Humanistiske Fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

2011

EL RONROCO – EN AUTENTISK HYBRID?



Materialiseringen av latinamerikanske gitarinstrumenter
og håndverkstradisjonen i dem

© Simen Omang

2011

El Ronroco – en autentisk hybrid?

Simen Omang

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne teksten søker å avdekke ulike nivåer av meningslagene i det andinske gitarinstrumentet *ronroco*. Ronroco er en type *charango* og teksten undersøker variasjoner innenfor feltet av charangoer. Første del fokuserer på fortellingen om instrumentene, mens andre del tar utgangspunkt i byggingen av en ronroco for å avdekke variasjon i elementene som utgjør instrumentet. Tredje del trekker bånd til den latinamerikanske gitarinstrumenttradisjonen som helhet og søker å fremsette noen poenger rundt hvordan de latinamerikanske gitarinstrumentene (og andre instrumenter) har utviklet seg og forandret seg over tid. Teksten argumenterer gjennomgående for en forståelse av variasjon som en konstituerende del av håndverkstradisjon. En sentral konklusjon i arbeidet er at også musikkinstrumenter er flytende kulturgjenstander som formes og forandres gjennom praksis og gjennom produksjon av fortellinger og forklaringer i samtiden – og ikke ”ferdige” resultater av en determinert historisk årsakssammenheng.

In this work I seek to shed light upon the many layers of meaning contained in the Andean guitar instrument called *ronroco*. Ronroco is a type of *charango* and the text searches variation within the field of different charangos. The first part focuses on narratives and definitions about and within the instruments, while the second part describes the building of a ronroco in detail. This is done to problematize the variation in the different elements that constitute the instrument. The third part relates the ronroco and the charango to the broader context of Latin American guitar instruments and discusses questions related to changes, hybridization, variation and evolution within the tradition of making these instruments. A key argument throughout the paper is the understanding of variation as a central feature of handicraft traditions. The paper concludes that musical instruments as artifacts must be seen as products of a liquid culture that is formed and changed through praxis and through the production of narratives and explanations in the contemporary world – not as “finished” results of a determined historical connection of causes.

Stikkord: ronroco, charango, latinamerikanske gitarinstrumenter, gitar, instrumentmaker, håndverk, tradisjon, kulturhistorie, etnologi, gjenstandsanalyse, materiell kultur, latinamerikansk musikk, organologi, musikkantropologi, etnomusikologi, Latin-Amerika, Andesfjellene, Bolivia,

Forord

Å bygge et musikkinstrument er enkelt - å forstå akustikken og variablene som skaper klangen er på den andre side super-komplekst. Å bygge gitarer dreier seg om tålmodighet, prøving og feiling, om å ta tiden til hjelp. Mest av alt dreier det seg om overbevisning; et grunnlag å ta egne valg ut fra, et grunnlag å utvikle egen intuisjon på. Det finnes ikke én vitenskapelig korrekt måte å bygge instrumenter på, til det er variablene i systemet for komplekse. Valget mellom å etterstrebe stabilitet i instrumentene eller å hele tiden søke en ny stor forbedring, er derfor et av de viktigste utgangspunktene. For hvor begynner man? I en eller en annen tradisjon må du begynne og overbevisning om at denne er et spesielt godt system som gir mulighet til å lage gode instrumenter, er nødvendig for å ”se” valgene akkurat denne tradisjonen har utviklet. I gjennom historien er dette valget gjerne geografisk gitt.

På samme måte er det med klangen. Det er overbevisning som ligger til grunn for om du liker den ene eller den andre klangen. Klang kan måles innenfor variabler, men man kan ikke måle sammensetningen av variablene. For hva skulle man måle da? Dårlig eller god klang?

Sammensetningen er i beste fall noe man venner seg til og lærer seg å høre kompleksiteten i. Også støy er jo klang. Det ligger også her et valg mellom å stabilisere seg i en klangstil eller å hele tiden søke nye klanglige uttrykk. Hvordan skal vi da forstå forholdet mellom gammel og ny instrumentbyggerpraksis; som variasjon, innovasjon eller evolusjon? Spennet ligger i slike grunnleggende valg som både musikeren og instrumentmaker må forholde seg til. Det er en problematikk som må ha vært sentral for musikere gjennom historien og derfor også være reflektert i tradisjonen i alle sine manifestasjoner.

Denne oppgaven har vært del av en større spesialisering innenfor verdenen av tradisjonshåndverk og musikkinstrumenter. Ønsket om å skape tekst i tillegg til instrumenter og musikk snek seg inni bakhodet kort tid etter at jeg begynte som lærling. Studieløpet på universitetet har i stor grad vært en søken etter perspektiver å gjøre dette ut fra. Da jeg begynte med gitarbygging ble jeg tatt av allsidigheten i håndverket. Det fastlagte og det åpne, det kroppslige og det mentale, det forståelige og det uforståelige. Jeg fant en kunstform jeg følte var total. Denne teksten bør leses som et ønske om å kommunisere aspekter ved denne kunstformen som har overasket meg og som har vært vanskelige å forklare godt innenfor tradisjonen selv.

Knut Aukrust, professor ved Institutt for Kulturstudier og Orientaliske Språk, har veiledet prosjektet fra første utkast til ferdig tekst (v2009-v2011) med tillit, tålmodighet og gode kommentarer. Terje Planke, førstekonservator ved Norsk Maritimt Museum, har vært bi-veileder og har tatt seg tid til verdifulle diskusjoner og tilbakemeldinger (h2010-v2011). Mange takk til dere begge for utmerket støtte!

Jeg vil videre takke alle mine kilder til inspirasjon som på ulike måter har vært innblandet i denne prosessen, med innspill, med kritikk og med støtte (og motstand). Leonardo Michelin-Salomon – kollega og nærmeste kjenner av mitt håndverksarbeid, Estéban González for innvielse, kyndig veiledning og inspirasjon, Julio Malarino for tålmodige *hands-on* demonstrasjoner og forklaringer, Jansons legat for å finansiere feltarbeidet i Mexico. Til Verónica for å minne meg på hvorfor det er viktig å fortsette og til Astor og Camilo for å minne meg på hvor uviktig det egentlig er.

Takk også til treet som gir vibrasjonene kropp, til lufta som omgjør kroppen til klang, til natta som tilsetter sødme og til yerba mate (*Ilex paraguariensis*) som på så støttene vis har gitt meg næring og inspirasjon gjennom hele prosessen!



Innholdsfortegnelse

El ronroco – en autentisk hybrid?	1
1 Innledning.....	13
1.1 Da gitarene kom til Americas	14
1.2 Gitarene blir amerikanske.....	17
1.3 Gitarene forteller.....	20
1.4 Oppbygning og gjennomføring	22
2 Problemstilling og metode.....	23
2.1 Problemstilling.....	23
2.2 Erfaringsbasert kunnskap	25
2.3 Kilder	29
2.3.1 Litteratur og media	29
2.3.2 Gjenstander.....	30
2.3.3 Deltakende observasjon.....	30
2.3.4 Håndverkutøvelse.....	32
2.4 Teoretiske perspektiver.....	35
3 Ronroco I - om hylende og hese charangoer.....	43
3.1 Sagnet om charangoen.....	44
3.2 Encyklopedisk definisjon	46
3.3 Konflikten rundt opphavet.....	48
3.4 Historiske kilder	51
3.5 Ulike typer Charango.....	52
3.6 Bruksområder	53
3.7 Ronroco	56
3.8 Sammendrag	60
4 Ronroco II – i materialitet og prosess	63
4.1 Design av instrumentet (materialisert diskurs).....	65
4.1.1 Mensur.....	66
4.1.2 Strenger og stemming.....	66
4.1.3 Stol	69
4.1.4 <i>Golpeador</i>	70
4.1.5 Variasjon	71

4.1.6	Estetikk og Asymmetri.....	73
4.1.7	Materialvalg	74
4.2	Byggeprosess	74
4.2.1	Verktøy.....	74
4.2.2	Byggestegene	78
4.2.3	Generelt om materialer.....	87
5	Ronroco III og andre latinamerikanske gitarinstrumenter – autentiske hybrider?.....	89
5.1	Materiell kultur	90
5.2	Mot en hermeneutisk tolkning	95
5.3	Baumanns modell	96
5.4	Problemet <i>autentisitet</i>	98
5.5	Materialiseringer.....	102
5.6	Ronroco som aktør – ronroco som nettverk.	104
5.7	Håndverkstradisjon som produksjon av det hybride?.....	105
6	Oppsummering	109
	Litteraturliste	113
	Vedlegg	118

Bilder og Figurer

Figur 1: Førstesiden på Luis Milans vihuelabok "El Maestro" fra 1536	16
Figur 2: Eksempler på latinamerikanske gitarinstrumenter.	18
Figur 3: Guaman Pomas tegning #321: Mestise indianere på fest.	19
Figur 4: Klosteret i Tiripetío, Michoacán.....	26
Figur 5: Charango-tipo <i>llauk'eado</i> med navn (norsk/spansk) på de ulike delene.....	44
Figur 6: Djevel-Charango i kuhorn. Aiquile, Bolivia. (November 2010).....	48
Figur 7: I klar tekst: Miss Bolivia (2005) kaster seg inn i opphavskonflikten.....	49
Figur 8: Monument til charangoen på en plaza i Aiquile, Bolivia (november 2009).	50
Figur 9: Fra charangobyggerkonkurransen i Aiquile, Bolivia (November 2009).....	52
Figur 10: Den autentiske ronroco?	57
Figur 11: Gustavo Santaolallas ronroco i Louis Vuittons spesialbygde kasse.....	59
Figur 12: Dagens notater på verkstedet mitt der jeg utførte hele prosessen.	65
Figur 13: Oversiktsbilde over verktøyet som er brukt	77
Figur 14: Sarger rundt den innvendige formen under liming av endekloss (taco).....	80
Figur 15: Bordene limes over den innvendige formen ved hjelp av hyssing og spiker	82
Figur 16: Den innvendige designen av lokket.....	83
Figur 17: Liming i <i>go-bar-deck</i>	84
Figur 18: Union mellom sarg, hals og kloss. Her møtes 41 limflater.	85
Figur 19: Oversiktsbilde over råmaterialene	86
Figur 20: djevlesk vihuela spill	94
Figur 21: Oversikt over ulike varianter av charangoer i Bolivia.....	118

1 Innledning

I et regn av fortryllende toner i en utendørs hjørnetrapp innklemmt blant tretti etasjers blokker på Buenos Aires beste nordkant, har jeg mitt første minne av en *ronroco*. Den glassklare klangen av ti lyse strenger og fingre, plukket og forflyttet innenfor tette og sammenvevde akkorder. Det var som om klangen skapte rom og sånn sett ikke tilfeldig at det er nettopp rommet som står klarest i minnet fra da. Spillet kom fra det knøttlille verkstedet til min læremester på toppen av trappa, og anledningen var en nylig strengesatt ronroco i hans egen design. ”Om hva det heter for noe?” svarte han spørrende, ”jo en ronroco, slik de spiller i Peru og Bolivia og oppi der...”

Det var unødvendig å skamme seg over det banale spørsmålet, for etter år med fokus på det samme er jeg fortsatt i tvil om hvilken strategi jeg skal velge for å forklare akkurat hva det er for noe. For ”oppi der”, to-tre tusen høydemetre over havet, nord i og nord for Argentina, spilles et vell gitarinstrumenter, store som små, med ulike strenger og teknikk. Men særlig spiller de *charango*, Andes’ skatt. Et pan-andinsk ikon og stolthet i så vel indiansk som mestis og offisiell musikk og kultur.¹ En like selvskreven del av populærkulturens største band som på landsbyfesten til det minste tettstedet høyest opp på den bolivianske høysletta. Så hva er en ronroco i forhold til en charango? Vi kan si at ronroco er en type charango. En av charangoens største forkjempere, Ernesto Cavour, tok nettopp dette grepet i sin bok *El charango – su vida, costumbres y desventuras* her han omtaler alle gitarinstrumenter i Bolivia som ulike typer charangoer.² Dette gir mening også når vi ser hvilke navn ulike charangoer i Bolivia og Peru bærer. Du har *el chillador* som ordrett kan oversettes med den hylende (charango) eller *maulincho* – den malende. Ronroco er på sin side et ordspill over *charango ronco* – altså den hese charango. Samtidig refererer navnet charango stort sett til én spesiell type charango: et standardisert instrument, med fast stemming, størrelse og repertoar og som også er det mest utbredte. Det er denne typen charango som i størst grad er kjent utenfor Bolivia og Peru, ja faktisk helt til Karl Johans gate i Oslo på en varm sommer ettermiddag. Jeg vil som Cavour bruke navnet *charango-tipo* når jeg refererer til denne charangoen videre i teksten. Navnene på alle de andre typene charangoer må derfor sees i sammenheng med

¹ Max Peter Baumann, «The Charango as Transcultural Icon of Andean Music», *Transcultural Music Review* 2004, nr. 8, <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/baumann.htm>.

² Ernesto Cavour Aramayo, *El charango. Su vida, costumbres y desventuras*, 4. utg. (La Paz, Bolivia: Ediciones Cima, 2008).

charango-tipo; de heter noe annet nettopp for å markere en ulikhet, ofte ved å bruke onomatopoetiske referanser til klang, selv om det og kan være referanser til steder eller materialer. En musiker ville derfor aldri betegne sin *walaycho* som charango, det er jo det det nettopp ikke er, samtidig som det er vanskelig å forklare hva en *walaycho* er uten å beskrive det som en type blant charangoer.

Vi har med andre ord å gjøre med et spenningsfelt her mellom instrumenter som er noe spesifikt i opposisjon til noe annet, og instrumenter som variasjoner av hverandre. For å komplisere det hele ytterligere er det likevel ikke slik at et spesifikt instrument som *walaycho* er noe standardisert, siden variasjonene innenfor typebetegnelsen er så betydelige.³ Samtidig har *walaycho* som typebetegnelse også synonymer og det samme instrumentet kan derfor kalles *walaycho*, *chillador* eller *maulincho* om hverandre.

Ved etableringen av *ronroco* som en ny type charango på 1990-tallet følger man derfor ikke annet enn en 500-år gammel tradisjon i semantisk, formmessig og musikalsk variasjon over gitarinstrumentet som tema.

1.1 Da gitarene kom til Americas

Strenginstrumenter var ikke del av amerikansk musikkultur før spanjolene og portugiserne erobret kontinentet stegvis etter 1492. Musikkarkeologer som baserer seg på kilder som overlevende instrumenter, skalaer i fløyterne, tekst og hieroglyfmateriale, samt særlige arkaiske musikkformer i dag, tegner et bilde av musikk som spesielt viktig i de amerikanske samfunnene før kolonialiseringen.⁴ Da strenginstrumentene kom spredte de seg bemerkelsesverdig fort etter at de først var tatt med inn. Dette kan ha flere grunner, men kanskje er særlig to sentrale. Hvis det var slik at musikken stod særlig sentralt i de indianske samfunnene er det ikke rart at instrumentene var noen av de aller første nye tingene i den europeiske kulturbagasjen som ble fattet interesse for og appropriert inn i indiansk kultur. Heller ikke hvis vi tenker oss at instrumenter er noe som ikke er avhengig av språklig oversettelse for å kunne kommuniseres på tvers av kulturer. En annen viktig grunn kan være at europeerne brukte musikken sentralt i sine gudstjenester og kirkefunksjoner, samtidig som de tidlig etablerte skoler og konservatorier for å utdanne musikere til alle disse funksjonene.

³ Disse kan være type, antall og lengde på strengene

⁴ Enrique Martínez Miura, *La música precolombina* (Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 2004); Dale Olsen, *Music of El Dorado: the ethnomusicology of ancient South American cultures* (Gainesville FL: University Press of Florida, 2002).

Eksempelvis kan vi se at Mexicos musikkonservatorie, *Escuela de Música de América*, ble grunnlagt i 1527, allerede 6 år etter erobringen av aztekernes imperiehovestad Tenochtitlán, og at det parallelt ble etablert instrumentbygger-skoler, både for å dekke behovet for instrumenter og for å tiltrekke indianerne så de kunne lære seg ”nyttig” håndverk. Andre steder som *Santa Cruz de Tlatelolco* og augustinernes *Hospital de Tiripetío* fulgte kort tid etter.⁵ Instrumentbyggerlaug, som var sentrale for å ivareta rettighetene til instrumentbyggere for de høyere sosiale lagene i byer i Spania, ble etablert i Mexico By allerede i 1568, da visekongen gjør følgende reglement gjeldene:

“que el oficial violero se examine y sepa hacer un claviórgano y clavicémbalo, un monocordio, un laúd, una bigüela de arco, una arpa, una bigüela grande de piezas y otras bigüelas menores y sino supiere que se examine de los que supiere...Y sólo eso use el se haga con un oficial de oficio, el alcalde y veedores de Carpintero: pena al oficial llamado sino viniera de diez pesos. Que el oficial que no fuere no tenga tienda so la dicha pena; y también se ha de examinar de una bigüela con labor de talla de incomes, y esta se vea hacer, y el que no supiere algo de esto, no sea examinado ni pueda abrir tienda”⁶

Denne kilden er interessant siden den også forteller oss om de viktigste instrumentene i spansk musikkpraksis på den tiden da imperiet ble etablert. Strenginstrumenter stod sentralt i den polyfone europeiske musikken. Blant gitarinstrumentene som er fokuset mitt her, var det ulike typer som var vanlige, men selv kildene fra Spania er noe uklare her. I sitatet ovenfor ser vi betegnelsene *bigüela de arco*, *bigüela grande de piezas* og andre mindre *bigüelas*. Det første av de tre er et strykeinstrument, antagelig gambe, mens en stor *bigüela de piezas*, altså av [sammenlimte] deler, antagelig referer til hva vi i dag kaller *vihuela*. Vihuela var et instrument med 12 strenger i doble løp⁷ som var populært i Spania på 1500-tallet.⁸ Ti bøker

⁵ Abel García López, “...y las manos que hacen de la madera el canto”, i Eugenia Azevedo Salomao, *Michoacán, arquitectura y urbanismo : temas selectos*, 1. utg. (Morelia Michoacán México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo Facultad de Arquitectura División de Estudios de Posgrado, 1999).

⁶ “[Jeg beordrer at] den offisielle instrumentmaker eksamineres og at han må kunne bygge et orgel, et cembalo, et monocordio, en lutt, en *bigüela de arco*, en harpe, en stor *bigüela* av [limte] deler og andre mindre *bigüelas*, og om han ikke kan alle disse må han eksamineres i de [instrumentene] han kan... Og at bare disse bygges av den som blir offisiell instrumentmaker... Kandidatens straff for ikke å møte opp er på 10 pesos. Instrumentmakeren som ikke dukker opp har ikke rett til å sette opp forretning og må betale den nevnte bot. I tillegg må han eksamineres i en *bigüela* med utskjæringer og innlegg, og dette arbeidet må observeres, og han som ikke kan noe av dette blir verken eksaminert eller kan åpne forretning.” (Min oversettelse). Sitert i Víctor Hernández Vaca, «La mata de los instrumentos musicales huastecos: Texquitote, San Luis Potosí. Historia y manifestación material, corporal y simbólica de una tradición laudera» (Zamora, Michoacán, México: El Colegio de Michoacán, 2007), 7-8.

⁷ Ofte var den lyseste strengen enkel og instrumentet hadde da 11 strenger.

med metoder og partiturer, akkompagnement til sanger og solostykker, er bevart i Spania fra perioden mellom 1536 og 1578 og tegner et bilde av instrumentet som sentralt på den iberiske halvøya.⁹



Figur 1: Førstesiden på Luis Milans vihuelabok "El Maestro" fra 1536¹⁰

Av instrumenter er det derimot få som er bevart. Så lite vet vi om vihuelaene at det til dels er svært opphetede diskusjoner blant spesialister og byggere i dag om hva som kan forstås som vihuela og hva som er andre typer gitarer.¹¹ Mange forskere beskriver instrumentet som et slags høyverdig instrument, praktisert ved hoff og blant adelige,¹² noe jeg mener det er problematisk å hevde, siden mangel på kilder fra de lavere lag av samfunnet ikke kan forstås dit hen at de derfor ikke var brukt.

Når det gjelder "otras bigüelas menores" er det mange usikre momenter ved hva som refereres til. To åpenbare instrumenter må være hva vi i dag kaller renessansegitar, en liten

⁸ Avbildning av vihuela fra første halvdel av 1500-tallet: se figur 1.

⁹ James Tyler, *The early guitar: a history and handbook* (London: Music Dept. Oxford University Press, 1980).

¹⁰ Inngravningen er blant de tidligste avbildningene av vihuela.

¹¹ Tre forskjellige instrumenter som er bevart omtales gjerne som "ekte" vihuelaer. (1) Guadalupe-instrumentet bevart ved Jaquemart-Andre museet i Paris, antagelig bygget i Toledo rundt 1530. (2) Quito-instrumentet bevart i Iglesia de la Compañía de Jesús i Quito, Ecuador, bygget på starten av 1600-tallet, og det nylig "oppdagede" (3) Chamburé-instrumentet på Cite de la Musique-museet i Paris. Formmessig er instrumentene til dels svært forskjellige fra hverandre, men katalogiseringen som *vihuelas* baseres på at de har strengespor og stemmeskruer for seks doble strenger.

¹² Tyler, *The early guitar*. 21.

gitar med 8 strenger i doble løp, og barokkgitar, med 10 strenger i doble løp, som det er bevart et betydelig repertoar for særlig i Frankrike og Italia. Forskeren James Tyler hevder i sin bok likevel at gitartrenden i begge landene opprinnelig kom gjennom spanske musikere.¹³ Det finnes ingen renessansegitarer bevart i dag, mens de tidlige barokkgitarene fra starten av 1600 stort sett er fra Italia. Et viktig unntak er Belchior Dias gitar, den eldste som er bevart, bygget i Lisboa i 1581.¹⁴ Det er likevel sannsynlig at andre typer *bigüelas menores* refererer til langt flere gitarinstrumenter som varierte i størrelse og strenger, og gikk under fellesbetegnelsen *bigüela*.

1.2 Gitarene blir amerikanske

I koloniene har gitarene fra dette utgangspunktet, og selvsagt i konstant samtale med strømninger fra Spania, Portugal og andre steder, forandret form og funksjon og manifestert seg i instrumenter som også reflekterer deres eget genuine opphav. På Kanariøyene spilles *timples* i ulike størrelser. I Mexico er det *jaranas* som dominerer i musikken på østkysten, mens den mexicanske *vihuela* og *guitarrón* er sentrale i fjellheimen. Cubansk son ledes av det særegne *tres*, mens *cuatro* er nasjonalsymbol i Venezuela og Colombia, selv om det her også bygges spesielle *bandolas* og *bandolines*. Brasil har sin berømte *cavaquinho* og *viola caipira*, Panamá sin *mejorana*. Over hele Andes, fra Argentina og Chile til Colombia, spilles *charango* i sine mange varianter. Jeg skal ikke gjøre noe forsøk på en fullstendig oversikt over alle gitarinstrumentene; i 2009 forsøkte jeg en runde med forespørslers til forskjellige etnologiske og musikkvitenskapelige institutter i mange av de latinamerikanske landene uten særlige resultater, og nevner her bare de jeg selv har mest kjennskap til.

Det er forbausende hvor rik den gitaristiske arven som ligger igjen etter denne approprieringen av iberisk kulturtradisjon er; mangfoldet, hvor kraftfullt den fortsetter å utvikle seg, hvilken dominerende plass den har utviklet i de nasjonale identitetene over store deler av kontinentet. Hvordan skal vi forstå denne utkrystalliseringen og standardiseringen av instrumenter, som samtidig har tatt så mangslungen form over hele kontinentet? Er det en enhetlig håndverkstradisjon som ligger bak? På hvilken måte materialiserer de en felles kulturell praksis, og på hvilken måte er de materialiseringen av ulike aktørers påvirkning på og bånd til hverandre?

¹³ Ibid, 32, 100.

¹⁴ RCM171 i samlingen ved Royal College of Music Museum, i London.



Figur 2: Eksempler på latinamerikanske gitarinstrumenter.¹⁵

Jeg tror det er fruktbart å tenke seg en skilt sfære mellom en spirituell og elitistisk musikkpraksis tilknyttet kirke og iberisk kultur, og en folkelig praksis mer bundet i de indianske og de mestise kulturelle rom, hvor man i det første utøvde europeisk kunstmusikk, mens man i det siste var mindre bundet i funksjon og hvor musikk var åpnere for ulike uttrykk. Det ville også være her; på gata, på landeveien, til fest, i landsbyene, osv at nye instrumenter mer avhengig av individuelle initiativ kunne utvikles. Samtidig er det viktig å påpeke at selv om de forskjellige klassene og etnisitetene var klart skilt i det rigide koloniale systemet, så var det likefullt ikke sånn at mennesker som tilhørte den ene eller andre gruppa ikke individuelt kunne ta del i flere sfærer av samfunnet.

Tenker vi et skille som over tegner det seg også et bilde av ulike bruksområder som klart kan skilles mellom musikk som spilles i all hovedsak inne, og musikk som spilles ute. Kanskje kan dette være et poeng for hvordan de nye instrumentene utviklet seg; disse gitarinstrumentene er i all hovedsak små instrumenter som lager lyd på en høy frekvens. Lyst stemte instrumenter bærer lyd over lengre distanser enn det mørke instrumenter gjør, og høres bedre i utemiljø der ikke musikken lyttes til på samme måte som inne. Den forklaringen bygger også opp under spilleteknikken som på alle disse instrumentene i hovedsak er *rasgueado*, det vil si slått over alle, eller flere av strengene på en gang. *Punteado*, en teknikk der man plukker strengene, som i stor grad ble standard i kunstmusikken har derimot en mer polyfon karakter og trenger følgelig stillere rom. En indirekte bekreftelse på dette kan vi tolke ved en nærmere kikk på de viktigste beskrivelsene (ordbøkene) av de meksikanske språkene Nahuatl, Mixtec og P'urhepecha fra tidlig kolonitid.¹⁶ I Thomas Stanfords sammenlignende studie av musikkrelaterte uttrykk i disse tre ordbøkene finner vi at det etymologiske innholdet i det spanske uttrykket *tocar vihuela* (ta på / plukke på vihuela) kontrasteres i alle de tre

¹⁵ Fra venstre: jarana, vihuela, mejorana, tres, cuatro puertorriqueño, bandola guayanesa, viola de cocho, cuatro venezolano, bandola og guitarrón chileno. (størrelsesforhold går ikke frem av bildene). Bilder fra Atlas of plucked Instruments, url: <http://www.atlasofpluckedinstruments.com/>

¹⁶ *Vocabulario en lengua castellana y mexicana* av Fray Alonso de Molina (1555), *Vocabulario de lengua misteca* av Fray Fransisco de Alvarado (1593) og *Arte de la lengua Tarasca* av Fray Maturino Gilberti (1558).

indianske språkene som foretrekker slå på vihuela. Dette er en forskjell som røper en ulik forståelse av instrumentet som melodisk eller rytmisk.¹⁷ En slik kontrast kan sees som et uttrykk for forskjellige spilleteknikker. Dette passer godt med praksisen i Spania på samme tid; én høyverdig polyfon musikk myntet på konserter og stille rom, en annen folkelig rytmisk musikk til fest og hverdags, kanskje særlig for å akkompagnere sang og dans.



Figur 3: Guaman Pomas tegning #321: Mestise indianere på fest.¹⁸

De latinamerikanske gitarinstrumentene rommer en verden av historier, av diskurser, av fortellinger, av musikalsk innhold og referanser, og selv om de deler mange trekk ble de samtidig differensiert mellom etter hvert som byggingen av selvstendige republikker tok til i den postkoloniale tiden. I de nasjonalromantiske narrative ble varianter forandret til

¹⁷ Thomas Stanford, «A Linguistic Analysis of Music and Dance Terms from Three Sixteenth-Century Dictionaries of Mexican Indian Languages», *Anuario* 2 (januar 1, 1966): 110-113.

¹⁸ Tekst på tegning: "CRIOLLOS I CRIOLLAS IN[DI]OS/ Chhipchi llanthu. Chhipchi llanthu. Pakay llanthu. Maypim? Kaypi rosas t'ika. Maypim? Kaypi chhikan waylla. Maypim? Kaypi hamank'aylla." / Hviskende skygge. Hviskende skygge. Hvor har du gjemt deg? Her er rosene. Hvor? Her er de store engene. Hvor? Her er liljen. (Min oversettelse fra spansk). Felipe Guaman Poma de Ayala, «El primer nueva corónica y buen gobierno», *Det Kongelige Bibliotek*, udatert, <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>.

autentiske nasjonalinstrumenter, og på veien måtte variasjon som en kvalitet - hver landsby sin type - vike for stadig mer standardiserte enheter. Hvordan kan vi tenke oss at denne prosessen tok form?

1.3 Gitarene forteller

Fra mitt første opphold i Latin-Amerika i 1998-99 har jeg vært fanget i latinamerikansk gitarmusikk. Det har vært en musikalsk reise som begynte med å lære å spille den ecuadorianske dansen *pasillo*, og som har tatt meg rytme etter rytme på langs gjennom kontinentet. For en klassisk skolert gitarist som jeg var den gangen var dette vel så mye som en musikalsk utfordring, en tilvenning til ulike læringsformer som jeg ikke var vant med: observasjon, muntlige forklaringer og populære lærebøker med sparsommelige forklaringer. Det var som om de viktige elementene ikke kunne læres, men måtte innøves i egen samtale med instrumentet. Da jeg i stedet for å bruke den moderne gitaren begynte å bruke mindre gitarinstrumenter løsnet forståelsen av musikken. Med ett kunne jeg kjenne igjen fraseringsene, melodiene, det harmoniske og kadensene. Jeg fant dem i enkle mønstre spredt over gripebrettet på instrumenter som var stemt annerledes og hadde andre klanger. Grunnen til at jeg trekker frem dette her er for å understreke helheten i instrumentene. En ting er nemlig hvordan de formidler en fortelling, en identitet, et formspråk og en musikalitet, en annen er derimot at alle disse fremstår i en slags kollektiv forståelse, eller erindring, der praksis i foregår i tingene. Den uttalte og diskuterte (folke) musikken skapes gjennom et uuttalt og stille kollektivt minne om hvilke bevegelser som passer på instrumentet, på samme måte som at fortellinger om instrumentet og dets identitet vekkes til live gjennom situasjoner, gjenkjennelige innenfor felleskap, der visse kommentarer og referanser til fortellinger passer og bekrefter situasjonen. På samme måte vil jeg argumentere for at vi kan tenke om håndverket og materialiseringen av instrumentene selv. De er ikke faste enheter og like fra gang til gang, nettopp fordi de består i prosessen å bygge dem; denne prosessen reflekterer variasjonen i hele det komplekse nettverket av uttrykk, relasjoner, aktører og meninger som former hva vi kan kalle et kulturelt felleskap.

Dette var inntrykket jeg satt igjen med etter hvert som jeg opparbeidet meg kjennskap til musikken i latinamerikanske land. Instrumentene var lokalt forankret og bestod egentlig bare innenfor sin egen kultur. Da jeg etter å ha lært å bygge gitarer fulgte instrumentene og forsøkte å nøste opp i hva de var, fant jeg bare organologiske referanser med klassifisering for

øyet; beskripsjoner av formmessige trekk ut fra elementer i instrumentene som kunne ha til dels store variasjoner. I beste fall kunne slike oppleves som fattige, i verste fall direkte feil. Jeg var kommet til et punkt der alle instrumenter, også de standardiserte, stod for meg som variasjoner.

Dette er et organologisk arbeid. Det tar for seg et instrument, ronroco, innenfor større familier av instrumenter, charangoer og latinamerikanske gitarinstrumenter, og prøver å avdekke de ulike meningslagene som instrumentet kommuniserer. Samtidig er det en kritikk av organologien som system. Ideen om universelle kategorier og reduseringen av komplekse elementer til somme, er en tankegang jeg, med bakgrunn i kulturstudier, anser som en forenkling som bommer på kjernen. Jeg følger sånn sett Mantle Hoods anmodning fra hans viktige bok *The Ethnomusicologist*, allerede fra 1971, der han påpeker at organologien:

“Should include not only the history and description of instruments but also equally important but neglected aspects of “the science” of musical instruments, such as particular techniques of performance, musical function, decoration (as distinct from construction), and a variety of socio-cultural considerations.”¹⁹

Det er først og fremst hva som faller innenfor gruppa Hood kaller *a variety of socio-cultural considerations* jeg er interessert i her. Jeg ønsker på den ene siden å plassere ronroco som et instrument innenfor konteksten charangoer og videre innenfor konteksten av latinamerikanske gitarinstrumenter. På den andre siden vil jeg gi en bakgrunn for særtrekkene ved ronrocoen og hva som gjør den unik. Med det mener jeg hva som gir det mening i å snakke om en ronroco, hvilket innhold folk som vet hva det er legger i ordet. På den tredje siden vil jeg i detalj gå gjennom delene som utgjør en ronroco, hva som ligger i det materielt sett, og på den fjerde siden hvilke problemstillinger flertydeligheten i mange av disse elementene fører med seg når man faktisk skal bygge instrumentet. Ved å bygge en ronroco som utfordrer denne flertydeligheten i elementene ønsker jeg å sette lys på hybriditeten i instrumenter generelt og latinamerikanske gitarinstrumenter spesielt. Hva former instrumenter som stabile enheter når ideene de utgjøres av er så ustabile? Hvorfor blir noen instrumenter standardiserte ned i millimeteren, mens andre forholder seg så flytende? Hvordan kan en slik forståelse av instrumenter hjelpe oss i å omforme fortellingen om instrumentenes utvikling til instrumentenes variasjon, og se dagens instrumenter som deltakere i denne variasjonens konstante bevegelse?

¹⁹ Mantle Hood, *The ethnomusicologist* (New York: McGraw-Hill Book Co., 1971), 124.

1.4 Oppbygning og gjennomføring

Jeg har valgt å strukturere oppgaven på følgende måte.

1. Første del søker å gi en bakgrunn for hva ronroco er. Den tar for seg definisjoner, geografisk spredning, historiske kilder og bruksområder. Målet er å beskrive fenomenet på en måte som reflekterer de fortellingene som omgir instrumentet i dag; de historiske forklaringene som de nye uttrykkene. Jeg vil si at denne delen er den ukritiske bekreftelsen av forståelsesrammen som omgir instrumentet, fordommene som manifesterer seg på ulike måter og i ulike kontekster.
2. Andre del tar gjennom den konkrete byggeprosessen av instrumentet tak i variasjoner som ligger innenfor form og utformingstradisjonen. Målet er at dette kapittelet gjennom byggingen skal vise detaljer som ikke er så enkle å se hvis man ikke tvinges til å ta stilling til dem, slik man må når det dukker opp helt konkrete problemstillinger som; hvilke materialer? Hvilken form? Hvor stort? etc. Ved å sette sammen instrumentet av variasjoner som ligger innenfor ”det aksepterte”, men samtidig i kombinasjoner som ikke er vanlige, ønsker jeg å utfordre ideen om tradisjon som standardisert praksis. I det samme vil jeg også stille spørsmålet om aksept av variasjon også er en integrert del i tradisjonen selv.
3. Tredje del problematiserer, med bakgrunn i variasjonen jeg peker på i de to foregående kapitlene, ronroco som en avgrenset ting, som en konkret enhet. Jeg vil forsøke å sette ronrocoen inn i et litt større perspektiv; i sammenheng med andre latinamerikanske gitarinstrumenter. Målet er å diskutere sammenhengen mellom hybriditet- og autentisitetsdiskurser i ting, hva skal til for et instrument for å bli *én type* instrument? Dette kan forstås som en ontologisk diskusjon om musikkinstrumenters væren.

Aller først, i kapittel 2, skal jeg presentere måten jeg har jobbet for å nå denne ferdige teksten. Erfaringene jeg har hatt og innsikten jeg har tilegnet meg har i stor grad også hatt konsekvenser for de problemstillingene jeg har satt meg underveis, og hovedproblemstillingen slik den fremstår her. Innfallsvinkelen har hele tiden vært både som gitarbygger, med alle de konsekvensene det konfliktfylte forholdet mellom gitarbygger og gitarinstrument har vekket i meg, og som kulturhistoriker, med en opparbeidet sensibilitet til å se ”tiden” i ting, til å legge merke til spor etter påvirkning fra ulike diskurser, ulike aktører og ulike fortellinger.

2 Problemstilling og metode

En problemstilling og en metode har tette bånd; en metode setter grenser for hva som kan favnes i problemstillingen og samtidig hvilket kildemateriale det er hensiktsmessig å konsentrere seg om. Men samtidig setter også kildeutvalget grenser for hva slags metode det gir mening å sette seg fore. I denne teksten danner et bredt spekter av erfaringer grunnlaget for kunnskapen som ligger bak. Den teoretisk orienterte problemstillingen som er satt danner derfor en motpart til de handlingsbaserte erfaringene, og metoden jeg har anlagt har derfor vært en balansegang mellom tankekonstruksjoner og beskrivelser av konkrete håndverksprosesser.

I dette kapittelet vil jeg presentere problemstillingen som ligger til grunn for teksten og struktureringen av oppgaven. Utgangspunktet har vært at den konkrete utøvelsen av gitarbyggerhåndverket skulle si noe om instrumentene. Jeg har derfor valgt å dedikere en del av dette kapittelet til det å tilegne seg kunnskap gjennom erfaringer og ikke-tekstlige opplevelser. En nærmere redegjørelse for hva jeg anser som kilder jeg har hentet materialet mitt fra følger, før jeg går kort i gjennom relevante teoretiske innfallsvinkler innenfor feltet musikkinstrumenter.

2.1 Problemstilling

Hva er en ronroco? Dette er spørsmålet som rommer mengdene av alle andre spørsmål som har vært utgangspunkt for forskjellige deler av oppgaven, og derfor hovedproblemstilling i teksten. Det er i utgangspunktet et deskriptivt spørsmål siden den tar sikte på å beskrive noe reelt; ronroco som fenomen. En type gjenstand som betegnes likt av en mengde mennesker som i større eller mindre grad vet hva det er. Samtidig er det ikke et enkelt spørsmål siden mange antageligvis ville være uenige i andres definisjoner. Det er med andre ord snakk om for hvem en ronroco kan sies å være hva? Spørsmålet kunne følgelig også ha vært: er ronroco én ting? Først vil jeg si at målet mitt her ikke er å innta et konstruktivistisk standpunkt ved å hevde at ronroco i bunn og grunn er det hver og en som kaller det det skulle mene det er. Det er ikke en relativistisk agenda som ligger inneforstått her og utgangspunktet er nettopp at det er et begrep som deles kollektivt og som er betydelig, og dermed er noe konkret. For det andre dreier dette spørsmålet seg ikke utelukkende om ronroco. Ronroco er et eksempel blant

musikkinstrumenter, et eksempel som nettopp belyser ontologiske spørsmål ved instrumenter generelt. Når blir et instrument dette *noe*? Hva slags innhold må til for å etablere et instrument som type? Ronroco er i dette perspektivet et så godt eksempel fordi det, bortsett fra å være så vakkert og fascinerende, er et ungt instrument og i kraftig ekspansjon. Det krystalliserer problemstillinger ved de mange, ofte motsigende, meningslagene som musikkinstrumenter rommer. Klassiske instrumenter som fiolin eller piano gir eksempelvis inntrykk av å være så sementert i sammenligning. Hvorfor denne forskjellen? Hva gjør et instrument autentisk og riktig? Er det i tilfellet ulike autentisitetdiskurser som instrumentene ”bruker” til egen selvhevdelse? Autentisitet er definitivt en konkret størrelse ved instrumenters væren og direkte koblet opp mot verdi, pengemessig som kulturell kapital. Instrumenter som bygger kraftig på argumentasjon om autentisitet, på én opprinnelse og én riktig metode, slik som nevnte fiolin og piano, har større verdier knyttet til seg enn andre instrumenter der forholdet til variasjon er friere. Gjør en standardisert fortelling om hva et instrument er det enklere å kommunisere det? Henter det verdi i dette? Spørsmålet - hva er en ronroco? - knytter seg derfor også til hvor et instrument henter meningslagene og sin autentisitet fra. Det er et forsøk på å forstå meta-narrativet som instrumentet kommuniserer og peke på de tilslørete grensene som favner helheten ronroco.

Måten jeg ser for meg som mest fruktbar å studere ronrocoen er gjennom en direkte ”tale” med materialiteten selv. Problemstillingen jeg har satt går i retning av en folkloristisk fagtradisjon i henvisningen til meta-narrativer og diskurser, og i en mer sosiologisk fagtradisjon i henvisningen til nettverk. Det direkte arbeidet med materialiteten, tolkningen av form og funksjon i gjenstander, er noe som har stått sterkere innenfor etnologi.²⁰ Ulike aspekter kan trekkes ut ved nøye observasjon av fenomenene som utgjør en ting. Ting er materialiserte nettverk av fenomener, og kommuniserer derfor referanser til hva de utgjøres av. Et tredje ledd i problemstillingen min er derfor å se på hvilke måter instrumentet ronroco kommuniserer meningslagene som ligger i det og nettverket det er bygd opp av. Et premiss for å gjøre dette på skikkelig måte er gjennom håndfast kontakt med det; gjennom byggingen av det, og gjennom spillingen på det. For selv om fortellingene om instrumentet konstrueres i andre sfærer, er det i den direkte kontakten med instrumentet fortellingene blir til; i byggingen materialiseres meningslagene og i spillingen materialiseres musikken.

²⁰ Ragnar Pedersen, «Ljåen - en gjenstandsanalyse», *Norveg. Tidsskrift for folkelivsgranskning*, nr. 17 (1975): 71-113; Ragnar Pedersen, «Nye tendenser i studiet av materiell kultur», i *Nordisk etnologi och folkloristik under 1980-talet. Några forskningstrender presenterade vid en forskningskurs i Uppsala* (Etnologiske Institutionen, 1990), 229-278; Planke, Terje, «Bygningens mønster - om sammenhenger i et kulturminne», i *By og bygd. Årbok for Norsk Folkemuseum* (Oslo, 2008).

Utgangspunktet mitt sikter med andre ord utover en deskriptiv beskrivelse av ronroco, selv om en etablering av konteksten – historisk som sosial – er viktig. Hovedanliggende er likevel å belyse variasjonen i ronroco og i de latinamerikanske gitarinstrumentene; å problematisere autentisitet som argumentasjonsverktøy når vi beskriver kulturuttrykk og håndverkstradisjon.

2.2 Erfaringsbasert kunnskap

Resonerer rundt tradisjon, kunnskap, materialitet er ikke et enkelt og enda mindre krystallklart foretak. Det er mange problemstillinger som kan knyttes håndverkstradisjonen og gitarinstrumentene selv som klart og empirisk kunne målt aspekter ved akustikk, arbeidsteknikker, design og variasjon, overføring av kunnskap og historie på måter hvor både tekst og resultat gjennomslagskraftig og klart ville reflektere de kildene og metodene som var brukt. For dette arbeidet har ikke dette vært målet, så selv om jeg under arbeidet har berørt mange av disse temaene, står de ikke sentralt i denne ferdige teksten.

Sånn har det vært for eksempel med mitt feltarbeid i Paracho og Zamora de Hidalgo i Michoacán de Ocampo, Mexico, (10 uker mellom november 2007-januar 2008) der jeg brukte mye tid på å tilegne meg en kulturhistorisk forståelse av de gitarinstrumentene som hadde vært viktige for musikken i delstaten (*vihuela, guitarra de golpe, sirimcho*). Jeg lette opp relevant litteratur ved bibliotekene i Morelia og Zamora (mye utgitt på utdanningsinstitusjonen Colegio de Michoacán i Zamora sitt eget forlag) og gikk på fremføringer av folkemusikk. I Mexico har det vært jobbet en hel del med overføringen av håndverkstradisjon og med musikk som del av den tidlige koloniseringsprosessen,²¹ og mye av denne litteraturen har inspirert meg gjennom prosessen med denne oppgaven. Samtaler med historikeren Victor Hernández Vaca på Colegio de Michoacán og med gitarbyggerne Daniel Caro og David Hernández i Paracho var særlig viktige. Paracho er en liten by et par timers kjøring vest for delstatshovedstaden Morelia der de har spesialisert seg på bygging av instrumenter i alle fasonger og størrelser. Det er Mexicos fremste leverandør av både billige og eksklusive gitarer, og eksporterer store kvanta av både instrumenter og håndverkere til distributører og gitarfabrikker i USA. Blant de tidligste kildene til Parachos

²¹ Se bl.a. César Hernández Azuara, *Huapango : El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX* (México: CIESAS ;Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca ;El Colegio de San Luis, 2003); J Chamorro E, *Los instrumentos de percusión en México* (Zamora Mich. ;México D.F.: Colegio de Michoacán ; CONACYT, 1984); Alvaro Ochoa, *Mitote, fandango y mariacheros* (Zamora Mich.: El Colegio de Michoacán, 1994); Jesús Estrada, *Música y músicos de época virreinal* (México: Sep Diana, 1980); Victor Hernández Vaca, *Que suenen pero que duren! : historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec* (Michoacán: Colegio de Michoacán, 2008).

gitarbyggerindustri er fra den norske oppdagelsesreisende Carl Lumholtz som i *Unknown Mexico*, en fascinerende lesning fra 1890-årene, skriver at gitarene her er like gode som i Italia.²² Hernández Vaca argumenterer på sin side for en instrumentbyggertradisjon sporbar helt tilbake til de fransiskanske munkestasjonene etablert i p'urhépecha-indianerens område som omgir Paracho, blant annet i Tiripetío, Takambaro og San Juan de Parangarikutiro, her indianerne fra tilstøtende områder fikk opplæring i tro og europeiske håndverk.²³



Figur 4: Klosteret i Tiripetío, Michoacán.

I Buenos Aires, Argentina, har arbeidet i stor grad vært håndverksteknisk og praktisk. Det begynte med min første trening i håndverket i 2002, med fast veiledning frem til 2005. Dette var før tiden da jeg begynte å tenke på innholdet i denne oppgaven, men jeg nevner det fordi det har vært så viktig for min forståelse av håndverket.

Oppholdet i Aiquile, Bolivia, var det nærmeste jeg kom et fulldokumentert feltarbeid, med både noterte intervjuer og uformelle samtaler, observasjon av variasjon i hundrevis av instrumenter og spillestiler, samt sosialisering, til alle døgnets tider, med tradisjonsutøverne (nov 2009). Dette var et sentralt steg på veien mot kunnskapen jeg besitter i dag om charangotradisjonen. Aiquile, er en landsby i Cochabamba-provinsen, cirka sju timers kjøring sør for provinshovedstaden. Også dette har vært et kjent produksjonssted for instrumenter. I det minste siden 30-tallet har det vært produsert store mengder charangoer her.²⁴ Antagelig har dette sammenheng med, slik som for Paracho for øvrig, den rike tilgangen på skog i

²² Carl Lumholtz, *Unknown Mexico, Volume 2 (of 2) A Record of Five Years' Exploration Among the Tribes of the Western Sierra Madre; In the Tierra Caliente of Tepic and Jalisco; and Among the Tarascos of Michoacan*, <http://www.gutenberg.org/ebooks/16426>.

²³ Hernández Vaca, *Que suenen pero que duren!*.

²⁴ Cavour Aramayo, *El charango. Su vida, costumbres y desventuras*, 113.

området og materialer som egner seg for instrumentbygging, slik som *Narajillo* (*Aspidosperma resonans*) et meget godt tonetre som bare vokser her.²⁵ I Aiquile bygges det charangoer (og ronrocoer) i den såkalte *llaukeado*-stilen, utskårne charangoer i heltre, som også gjerne bare kalles *charangos aiquileños*. I månedsskiftet oktober-november arrangeres hvert år en internasjonal charangofestival, ”*Feria y festival nacional e internacional del charango*”, over 5 dager, der store stjerner innfor den andinske musikkjangeren spiller konserter og der det holdes konkurranser i charangospill og i charangobygging i ulike klasser.²⁶ Festivalen trekker store folkemengder og har en særdeles interessant *Feria de charango*, der bygger fra store deler av Bolivia stiller ut og selger sine instrumenter. Det var under festivalen i 2009 at jeg gjennomførte mitt feltarbeid i Aiquile.

Kunnskapen om instrumentene for meg, som en utenifra på disse stedene, har i stor grad utviklet seg gjennom oversettelse av kulturelle koder og omgangsformer. Og følelsen av beherskelse har først kommet når jeg har blitt anerkjent som deltaker. Denne overgangen mellom en situasjon der du observerer og en situasjon der du deltar mener jeg skjer når du intuitivt vet hva som forventes, hvordan du kan bidra innenfor den kollektive arenaen, men samtidig hvordan å overraske. Det kan være ved å spille en spesiell sang på riktig tidspunkt, men med en uventet tekstsnett eller en spesiell spilleteknikk, som det kan være bli besatt av musikken under siste *cueca* (dans) klokka seks på dansegulvet, eller som å ta initiativ til aktiviteter som anerkjennes som ”innenfor” riktig praksis (for eksempel sette i gang en runde med drikking av *chicha* i Bolivia eller *mate* i Argentina). Også disse relasjonene er en viktig del av meningsinnholdet i instrumentene, men er uttrykk for et slags uuttalt innhold. Innenfor etnologien har denne typen kunnskap vært pekt på som taus eller erfaringsbasert kunnskap, det vil si kunnskap som tilegnes gjennom sosialisering, der grensene for variasjonen innenfor det tillatte markeres gjennom deltakelse.²⁷ Dette tilsvarer på mange måter hva man innenfor et folkloristisk perspektiv ville arbeidet med som kollektiv erindring. Kunnskap er i bunn og grunn noe opparbeidet i fortid og kan betegnes som minner, eller befestet gjennom minner. En erfaringsbasert kunnskap tilsvarer i så måte hva Paul Connerton betegner *habit-memory*, en type minne man ikke behøver å rekapitulere hver gang man skal hente fram.²⁸ Et slikt vane-minne kan både forstås i retningen av deltakelse innenfor kulturelle koder som jeg har vært

²⁵ D. J. Goyderi, J. R. I. Wood, og H. J. Williamson, «*Aspidosperma resonans* (Apocynaceae: Rauvolfioideae), a New Species from the Inter-Andean Dry Valleys of Bolivia», *Kew Bulletin* 60, nr. 2 (januar 1, 2005): 313-317. I denne artikkelen slås det fast at det er snakk om ”et helt nytt tre”(2005!) som er truet av lokal hogst.

²⁶ <http://www.charangoaiquile.com/>

²⁷ Klepp, Asbjørn, «Erfaringskunnskap - forholdet mellom læring og forståelse», *Dugnad. Tidsskrift for etnologi*, nr. 2/3 (1988): 5-7.

²⁸ Paul Connerton, *How societies remember*, 1. utg. (Cambridge Univ. Pr., 1989).

inne på tidligere, men også i retningen av et kroppslig minne som det å sykle, som det å spille charango eller som det å utøve et håndverk. Problematiseringen av det å bruke en slik type erfaringsbasert kunnskap som kildegrunnlag for vitenskapelige tekster har en lang tradisjon innenfor etnologien, og diskusjonen spinner i en viss grad rundt en skepsis til at forskeren tilegner seg en ”riktig” forståelse av handlingene og situasjonene han eller hun deltar i. Det hevdes at man i tørsten etter innenfraperspektiv gjøres blind for de større sammenhengene.²⁹ En nærmere diskusjon av dette er ikke på sin plass her, siden denne teksten ikke søker beskrivelsen av en avgrenset tradisjonspraksis, men allerede i sin problemstilling distanserer seg og søker å problematisere overliggende nivåer. Jeg vil nøye meg med å henvise til Terje Planke for nærmere diskusjon.³⁰

Når jeg har valgt et mer filosofisk perspektiv som sikter større har dette sammenheng med det opprinnelige målet for oppgaven; nemlig å problematisere variasjonen i de ulike latinamerikanske gitarinstrumentene – dette betød i realiteten takle oversettelsen mellom ulike systemer for hvordan instrumentene ”leves ut”. Etter å ha jobbet en lengre periode med disse spørsmålene og særlig diskursene som omga de ulike instrumentene både innenfor og utenfor kulturen de er del av, kokte det etter hvert ned til at alle instrumentene eksisterte innenfor og nedfelt i sin egen kultur. Ønsket mitt var likevel ikke å gjøre detaljanalyser av disse historiene, men knytte de sammen på et overordnet nivå. Eller som jeg i noen tidlige notater forklarte det for meg selv: Skrive om hvordan variasjon manifesterer seg gjennom instrumenter, hva som etablerer et instrument som ”seg-selv-nok”, og ikke en historisk lesning av hvorfor instrumentene har blitt som de har blitt. Det er i dette perspektivet jeg har funnet det hensiktsmessig å fokusere på ett instrument, for å kunne favne detaljrikdommen, og at det instrumentet er ronroco som på så eksemplarisk vis illustrerer hybriditeten de latinamerikanske gitarinstrumentene generelt. Et poeng er at ronroco er så aktuelt i dag. Jeg har vurdert andre instrumenter som venezuelansk cuatro eller meksikansk jarana som også ville gi interessante utgangspunkt for meg.

²⁹ Jonas Frykman og Orvar Löfgren, *Det kultiverte mennesket* (Oslo: Pax, 1994), 11.

³⁰ Planke, Terje, «Feltarbeid og redselen for nærhet», *Dugnad. Tidsskrift for etnologi*, nr. 2 (1999): 39-61.

2.3 Kilder

Kildematerialet mitt kan i gove trekk deles i fire typer som hver på sine måter har satt preg på prosessen ved å etablere metode og problemstilling.

Litteratur og media

Gjenstander

Deltakende observasjon

Håndverksutøvelse

2.3.1 Litteratur og media

Når det gjelder litteraturen reflekterer denne skiftene i fokus for problemstillingene jeg har jobbet med gjennom prosessen. Disse problemstillingene har på ulikt vis knyttet seg til utkrystalliseringen av instrumenter som nasjonale ikoner innenfor de ulike latinamerikanske nasjonalstatene, til felles trekk ved de ulike gitartypene som er vanlige over hele området, til konkrete trekk ved håndverkstradisjonen og hvordan spesifikke instrumenter bygges, og til fortellingenes rolle som opprettholder av en tradisjon. Litteraturen strekker seg derfor fra bøker og artikler om latinamerikansk historie, om musikkhistorie med fokus på strengeinstrumenter fra europeisk 15-1600 tall og latinamerikanske moderne instrumenter. Videre har jeg lest organologisk teoretisk litteratur for å få tak på systemene for klassifisering og vitenskapeliggjøring av instrumenter innenfor musikkvitenskap. Etnologisk og annen kulturhistorisk teoretisk anlagt litteratur har vært en meget fruktbar måte å lese mot organologien, siden man her har tatt et så kraftig oppgjør med de positivistiske paradigmen som farget forskningen ved midten av forrige århundre. Videre har Aktør-Nettverk Teori stått sentralt for å hanske problemstillingene som etter hvert stod for meg, og det er særlig Bruno Latours versjon av den jeg har konsentrert meg om.

Jeg må heller ikke glemme internett som en rik og mangefasettert kilde til tekst, bilde, lyd og video. Det er åpenbare kildekritiske mangler ved bruk av mange enkeltsider som ligger på nettet, men helhetlig sett – hvor mange steder som tar for seg spesielle temaer, hvor mange brukere sidene har, variasjonen i vinklingene på ulike sider som tar for seg tilsvarende ting, kommentarer og forum, etc. – er de meget interessante for å tilegne seg oversikt over felt. Individuelt sett har de ulike sidene forskjellig grad av interesse, men sammenhengen dem i

mellom viser klart hvilken type informasjon flest mennesker leser om disse, en slags standardisering av innholdet instrumentene kommuniserer.

2.3.2 Gjenstander

Gjenstandene er en selvsagt kilde for et arbeid som dette, og det er da først og fremst instrumentene selv som har stått sentralt. Jeg har så ofte som mulig forsøkt ikke bare å observere instrumentene, men også å spille på dem. Dette for å få et bredere inntrykk av dem, siden det er slik at de fleste instrumenter føles litt forskjellige å spille på. Disse forskjellene kan ha å gjøre med (utover klanglige kvaliteter):

- I. Hvor myke de er å spille på - noe som har å gjøre med stivheten i lokket og hvordan stolen beveger seg.
- II. Hvor brede de er i halsen - noe som har å gjøre med tykkelse, bredde og avstanden mellom strengene
- III. Hvor balanserte de er - noe som har å gjøre med tyngde i kropp og hode
- IV. Hvor lettspilte de er - noe som har å gjøre med høyden på strengene og stivheten i halsen og kroppen generelt

Jeg har ikke foretatt analyser med klassifisering for øyet, men har observert og spilt et bredt spekter instrumenter fra Mexico, via Ecuador, Peru og Bolivia, til Argentina; hos byggere, i butikker, på museer, hos venner og i forskjellige musikalske settinger. Instrumentene jeg har hatt forhold til er: charango, ronroco, tres, cuatro, vihuela, requinto, guitarrón, bandola, barokkgitar, lutt og spansk vihuela.

2.3.3 Deltakende observasjon

Selv om læretiden jeg hadde da jeg ble innviet i gitarbyggerhåndverket ikke var en del av feltarbeidet for denne oppgaven, blir jeg nødt til å si noen ord om det her for å problematisere min egen posisjon og bakgrunn som subjektet bak denne teksten. Dette har den konsekvensen at jeg ikke på noen måte påla meg noen slags metodemessig distanse den tiden jeg holdt på med det, og dermed må understreke at min kunnskap og bakgrunn i utgangspunktet var farget av miljøet der. På den andre siden kan det også ligge en fordel i denne erfaringen som fullstendig naiv og ærlig siden den kun fulgte de interessene håndverket selv vekket i meg. Spansk var alltid lærespråk så all terminologi knyttet til håndverket har jeg først og fremst på spansk og ikke i samme grad tilegnet meg på norsk.

Læremesteren min, Estéban González, kom jeg først i kontakt med våren 2002, da jeg fikk muligheten til å ta kveldskurs for å bygge min egen gitar på hans minutiøse verksted i bydelen Palermo i Buenos Aires. Estéban var som så mange andre i Argentina på den tiden avhengig av nye metoder for å tjene til livets opphold, etter den politiske krisen som hadde bidratt til å kjøre landet økonomisk helt ned på felgene i desember 2001, og hadde begynt med veiledning av en ca. 10-15 elever. Senere flyttet verkstedet til større lokaler i Tejedor 16, i bydelen Boedo, og skolen vokste litt ettersom Estébans tidligere elev Julio Malarino ble medansvarlig i driften. I 2003 inngikk jeg en uformell lærlingkontrakt med de to der jeg fikk komme og være på verkstedet daglig mot at jeg hjalp til med forskjellige oppgaver knyttet til deres prosjekter, veiledning på kveldskursene og daglig drift av verkstedet. Frem til desember 2004 bygget jeg da to egne gitarer, samtidig som jeg bygde former og deler til flere av deres instrumenter. Læringsutbyttet var først og fremst knyttet til å bekjenne meg arbeidsteknikkene, rekkefølgen i prosessene, driften av verkstedet, med reparasjoner, kunder, materialer, vedlikehold av verktøy, ikke minst en aksept av hierarki og det å ”se” hvordan å bidra. Det var i stor grad en frustrerende erfaring der jeg alltid stilte til kort, men samtidig sosial og med glede over gradvis å beherske håndverket og de sosiale kodene. Og det var et godt læringsmiljø med god flyt av både instrumenter og mennesker. Læringen foregikk gjennom en blanding av å observere de spesifikke arbeidsteknikkene utført av Estéban eller Julio mens de jobbet, av og til med en eksplisitt forklaring, og å bli korrigert under eget arbeid. Det var først og fremst gjennom denne andre måten og da korrigerende av feil, som var den viktigste læringsformen for det rent håndverkstekniske. ”*Hay que hacerlo mal para hacerlo bien*” - det må gjøres feil for å kunne gjøres bra - var et mantra som dukket opp daglig i forskjellige variasjoner. Som da jeg hadde gjort ferdig min første gitar og den spilte sine første toner, og Estéban sa at jøss, dette var veldig bra - nå skal du se at neste kommer til å bli dårlig, det er eneste måten å lære å lage dem bedre. Og som sagt, slik skjedde det også.

Ser jeg læringsmiljøet hos Estéban litt på avstand, og nå i etterkant etter mer erfaring, ser jeg et veldig åpent forhold til tradisjon. Det var ingen mystisisme rundt aspekter ved håndverket og full flyt av informasjon. Estéban uttalte seg ved ulike anledninger negativt om det hemmeligholdet han oppfattet var del av den spanske byggetradisjonen. Han var resultatorientert og metoder for forskjellige problemstillinger ble bestemt i øyeblikket. For eksempel; hvis det ideelle verktøyet for å gjøre en spesiell handling på gitaren ligger på andre siden av verkstedet, mens du har et ikke fullt så ideelt et, men som fremdeles kan brukes, ved siden av deg, tar du bevegelsen og tiden det tar å gå og hente det ideelle verktøyet med i

evalueringen før du velger hvordan du skal løse problemstillingen. Dette tror jeg er en viktig del av tradisjonsutøvelse som ikke alltid passer så godt inn i beskrivelsene av tradisjoner; den er progressiv og ikke programfestet. Videre hadde Estéban et progressivt forhold til design av instrumentene, både visuelt sett og akustisk sett. Selv om han i det store og det hele bygde klassiske gitarer i en adaptert spansk skole (trekk fra Torres, Ramírez III og Fleta), bygde han også blant annet ronrocoer i mer modernistiske drakter. Han hadde eksperimentert med mange ulike stiler. Kunnskapsnivået han har og kvaliteten i instrumentene er blant de beste i Argentina og flere av landets absolutte toppgitarister (som Quique Sinesi, Ernesto Snajer, Julio Azcano) spiller på hans instrumenter. Det åpne forholdet til tradisjon vil derimot ikke si at Estéban selv eller det han stod for ikke var farget av tradisjonen, men jeg tror det ligger nærmere på hvordan tradisjonen formes og utøves enn det som f.eks. er tilfellet med bildet som tegnes av den spanske gitarbyggertradisjonen eller fiolinbyggertradisjonen, der nettopp respekt og underkastelse er sterkere prinsipper.

Skal jeg kort plassere den argentinske gitarbyggertradisjonen i en internasjonal kontekst for å ytterligere plassere meg selv, kan jeg si at den fra midten av 1800-tallet har vært nært knyttet opp mot den spanske. Den moderne spanske gitaren fikk stor innflytelse i Rio de la Plata-området blant annet gjennom massiv spansk immigrasjon på et relativt sent tidspunkt (1800-1900-tallet) og fordi flere av de store internasjonale gitarpersonlighetene som Domingo Prat, Abel Carlevaro, Emilio Pujol og Andrés Segovia var etablert her. Det er med andre ord ikke slik som i for eksempel Bolivia og Mexico, der gitarbyggertradisjon fra Spania ble etablert allerede på 1600-tallet og dermed har en lengre historisk linje og mer autonome trekk. Samtidig er gitarbyggertradisjonen i Argentina og særlig Buenos Aires omfattende i omfang, meget vital og godt organisert med læringsinstitusjoner, utstillinger, nasjonale treff og en aktiv interesse og medlemsorganisasjon (Asociación Argentina de Luthiers³¹), der Estéban var en av grunnleggerne og første president.

2.3.4 Håndverkutøvelse

Til slutt blant kildene står min egen håndverksutøvelse og prosessen med å skape instrumentene. Dette vil jeg kanskje si er mitt viktigste kildemateriale, men samtidig det vanskeligste å bearbeide og omforme til tekst. Poenget her har vært å finne kunnskap og inspirasjon i tingene selv, la de kommunisere føringer de selv legger for hvordan de best

³¹For hjemmeside se: <http://www.luthiersargentinos.com.ar/>

brukes og bearbeides. Jeg vil her påpeke på hvilken måte jeg først og fremst har vært opptatt av å la de kommunisere. En måte ville nemlig være å la tingene snakke som ferdige gjenstander; lese av merkene etter hvordan de har vært brukt, hvor bearbejdet de er, og så videre, noe jeg også har vært opptatt av, nemlig gjennom hvordan instrumentene klinger, hva slags spilleteknikk de legger grunnlaget for, hva slags melodier og rytmer de legger grunnlaget for, om det er best å spille på dem stående eller sittende, etc. Men først og fremst har jeg vært opptatt av hvordan materialene kommuniserer gjennom selve byggingen av instrumentene. Ulike egenskaper i ulikt trevirke, som hardhet, elastisitet, hvor stor fare for at det sprekker, hvor godt det bøyer, hvordan det reagerer på ulike typer lim, hvor tungt, hvor tørt og hvordan det vibrerer er fundamentalt ikke bare for hvordan instrumentet klinger ferdig, men og hva slags arbeidsmetode en bør velge under formingen av de ulike delene og forberedelse av limflater. Kunnskapen om disse aspektene kan ikke like godt settes ord på eller vises praktisk, som erfares med hendene og over tid. Sammenligningen mellom flere repetisjoner av samme prosess gir bredere grunnlag for å evaluere hva som vil fungere best.³² Det er med andre ord snakk om en prosessuell kommunikasjon med tingene som evner å overføre denne typen kunnskap, mer enn en slags ”intervjusituasjon” der tingenes form og funksjon skal avdekke spørsmål og svar, slik som er tatt til ordet for av blant annet Ragnar Pedersen.³³

Det kan hevdes at det er problematisk å trekke slutninger om en spesifikk håndverkstradisjon ut fra mine egne erfaringer fra bygging av instrumenter fordi jeg lett kan la produksjonen av teksten legge føringer for hva jeg leser ut av erfaringene ved å bygge eller å spille. Videre kan det være problematisk å bruke de subjektive erfaringene på et empirisk nivå for i neste omgang å glemme det subjektive utgangspunktet når jeg forsøker å trekke objektive slutninger om hva et instrument eller tradisjonene som omgir dem faktisk er. Når jeg likevel velger å ta utgangspunkt i ”egenprodusert” kunnskap er det fordi jeg mener disse problemene kan unngås. For det første er jeg opptatt av at denne typen kunnskap ikke kan tilegnes med mindre man lærer å utøve alle de forskjellige aspektene ved instrumentet. Til kritikken kan det også innvendes at det heller ikke er slik at en etnografisk tilnærming til en utøver av den ”autentiske” tradisjonen, si en charangobygger i Bolivia for eksempel, gir grunnlag for en mer objektiv analyse av hva tradisjonen ”faktisk” er. Dette er både fordi en utøver av tradisjon er

³² Når det er sagt må jeg bemerke at det ikke er snakk om at en har en objektiv vurderingsevne på grunnlag av alle erfaringene en har hatt, men derimot at en er mer farget av de siste erfaringene og bare har vage minner om de erfaringene lengst bort i tid.

³³ Pedersen, «Ljåen - en gjenstandsanalyse».

nettopp én utøver av tradisjonen og fordi min tolkning av hva denne byggeren sier og hva jeg observerer at han gjør, er like subjektiv som egne erfaringer ved å bygge selv. I bunn og grunn er dette aspekter ved dualiteten mellom emiske og etiske perspektiver, der etnografien blir emisk i sammenligning. Det problematiske ved begge disse perspektivene er vel kjent og favner alle innenfor hele det humanistiske forskningsfeltet, uavhengig av empirisk materiale.

Utgangspunktet mitt er nettopp det som ligger som grunnstein i feltet materiell kultur.

Gjenstander er fullgode kilder som kommuniserer et vell av kunnskap som ikke nødvendigvis er språklig. Jeg kan dermed si meg enig i at et slikt delvis subjektivt empirisk utgangspunkt kunne vært problematisk om jeg satte meg fore å beskrive en konkret og sementert tradisjon, som fiolinbygging i Cremona eller ronrocobygging i Aiquile, men siden jeg derimot søker kunnskap om dynamikken i hvordan et instrument forandrer seg og etableres, ser jeg det som best gjennomførbart ved å utøve empirien selv. Jeg tror til og med at jeg vil gå så langt som å hevde at hele denne problemstillingen hadde vært skjult for meg om jeg ikke nettopp hadde søkt det prosessuelle bak gjenstandene. I alle fall ville det i tilfellet være vanskelig å forstå hva som faktisk er ganske så stabilt og objektivt innenfor tradisjonen; nemlig kvalitet i materialer og kvalitet i ferdig instrument, samt dynamikken i oppgavene og problemstillingene som dukker opp under utøvelsen av et håndverk.

Kildematerialet er kanskje i overkant omfattende; det historiske og tekstlige, det etnografiske og observerte og det prosessuelle og taktile, som er trygt plantet innenfor materialitetsfeltet. Men samtidig viktig for å få et helhetlig bilde på hva dette instrumentet egentlig er. Det er ikke et begrenset empirisk utvalg å gjøre en analyse ut fra, men sikter i stedet noe mer generelt. Det skal hjelpe meg i å beskrive minutiøse detaljer i hver del som utgjør instrumentet fysisk, og se sammenhengen mellom ronroco og instrumenter andre steder.

De fire forskjellige typene kilder bygger opp om de tre neste kapitlene som tar for seg ulike måter å reflektere rundt instrumenter på. Disse gir beskrivelser med ulik gyldighet. Det er ikke det samme å lete i historiske referanser og se etter kulturell tilhørighet, som å undersøke på hvilke måter praksisen rundt fenomenet varierer. For mens det ene søker forklaringer - samlingen av tråder innenfor en fortelling, søker den andre å understreke kompleksiteten av fenomenet – utvide og sette lys på variablene som utgjør de forskjellige aspektene av tingen. I mellomrommet mellom de to har jeg villet sette fokus på selve materialiseringen av tingen og utgangspunktet for hele det meningsuniverset man kan finne innfor de to ulike typene beskrivelser. En skulle tro det her ville finnes noe konkret og fast; en grunnmur. Et

kildemateriale i utøvelsen av håndverket er bakgrunnen for kapittelet som tar for seg det konkrete instrumentet i detalj. Bare gjennom denne handlingsbårne kunnskapen kan man se kompleksiteten og variablene som ligger i håndverkstradisjon som produksjon av ting, som individer og som typer.

2.4 Teoretiske perspektiver

Hvilke perspektiv er i bruk når målet er å resonnerer rundt musikkinstrumenter? Svaret er ikke så enkelt som det kan synes ved første øyekast. Instrumentene er komplekse gjenstander som berører ulike aspekter innenfor fagfelt som musikkvitenskap, så vel som akustikk og fysikk, sosiologi, antropologi og ikke minst etnologi. Instrumentenes egne akademiske øvelse, organologien, forholder seg i overveiende grad etisk til sine studieobjekter, med fokus på deskriptiv katalogisering, mens antropologiske tilnærminger anlegger mer emiske perspektiver med fokus på instrumenter som symboler og signifikante kulturelle objekter.

Organologi

Organologi - studiet av musikkinstrumenter - er langt fra et moderne foretak. Fra 1500-tallet har vi de første beskrivende og ordnende bøkene dedikert musikkinstrumenter og disse var anlagt stort og universalt.³⁴ Også i de tidlige museene, kuriosasamlingene som vokste frem i Italia på 14-1500tallet, var instrumentene særlig vektlagt som menneskeskapt *artificialia*. Som så mange av de andre gjenstandene i disse samlingene var de ting ført tilbake til Europa fra den store verden av sjøreisende og andre kolonister. Vi skal likevel fram til 1880 da Victor-Charles Mahillon publiserer sitt systematiske skjema, før vi finner et brudd med hva som tidligere hadde vært en binær inndeling i blåse- og strengeinstrumenter. Mahillons system er også bygget over instrumentenes akustiske prinsipper, men tar høyde for langt større variasjon. Systemet vokser i stor grad ut av utfordringer ved hans arbeid som kurator ved Brussel Konservatoriets Musikkinstrument Museum (MIM)³⁵, der han hadde bygd opp samlingen til å bli en av de fremste i Europa. Mahillons system ble i 1914 videreutviklet i en artikkel i *Zeitschrift für Ethnologie* av Curt Sachs og Erich von Hornbostel i Berlin, som satte opp et skjema som med stor presisjon kan utpeke (og gi tall til) instrumenter av ulikt

³⁴ Sebastian Virdung, *Musica getuscht*, 1511; Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, 1529 (Cambridge University Press, 1994).

³⁵ se <http://www.mim.be/history>

opphav.³⁶ I dette systemet deles instrumentene i grupper ut fra hvilket akustisk prinsipp som produserer lyden;

Idiofoner	Hele instrumentlegemet er kilde for lyden	Bjeller, marimba
Membranofoner	En membran er kilde for lyden	Trommer
Chordeofoner	Strenger er kilde for lyden	Charango, fiolin og harpe
Aerofoner	Luft er kilde for lyden	Fløyter,
Elektrofoner ³⁷	Elektriske signaler er kilde for lyden	Synthesizere og datamaskiner

Videre er disse gruppene delt inn i detaljerte undergrupper som beskriver formaspekter. Hornbostel-Sachs skjema ble fullstendig paradigmatisk for organologiske arbeider, internasjonalt akseptert helt frem til i dag, hvor det fortsatt ligger til grunn for de fleste museumssamlinger som CIMCIMs MIMO prosjekt,³⁸ selv om det fra 1930-tallet har vært presentert substansiell kritikk. Båndet mellom store samlinger og et klassifiserende og katalogiserende system med inspirasjon fra biologien har åpenbart vært en styrke, men samtidig et av hovedargumentene for kritikken. Kartomi påpeker særlig den systematiske ovenfra-ned strategien, eller makrotaksonomiske, som mangelfull ved at den ikke har rom for å lagre kulturelle, symbolske og andre ”innenfra” aspekter ved instrumentene. Hun etterlyser som andre en komplimenterende typologisk nedenfra-opp strategi (mikrotaksonomisk), med rom for detaljer ved hvert enkelt instrument.³⁹ Tanken er at ett system skal kunne romme både det originale mandatet om klassifikasjon og ta høyde for den antropologiske vendingen som tok musikkvitenskapen på 1970-tallet, slik sitatet fra Mantle Hood som vi var inne på i innledningen er et eksempel på (side 22).

Det er åpenbart et problem for Hornbostel-Sachs skjema, at det ikke tar høyde for ulike musikkulturers egne definisjoner av de instrumentene som utgjør dem. De fleste kulturer har sine egne klassifikasjonssystemer, være seg bygget på skalaer, rytmer, hva slags type musikk

³⁶ Curt Sachs og Erich v. Hornbostel, «Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch.», *Zeitschrift für Ethnologie*, nr. 4 und 5 (1914), <http://www.oberlin.edu/faculty/rknight/Organology/H-S-1914-German.pdf>.

³⁷ Lagt til først på 1930-tallet.

³⁸ <http://www.mimo-project.eu/>

³⁹ Margaret Kartomi, «The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s», *Ethnomusicology* 45, nr. 2 (april 1, 2001): 283-314.

som spilles på dem, størrelse etc. Et annet problem er at skjemaet heller ikke gir noen forslag til hvorfor eller hvordan variasjon forekommer. Forklaringene ligner dem man finner i den evolusjonistiske retningen innen etnologien, der utvikling går i én retning og der instrumenters historie forklares med form og antall elementer som utgjør gjenstanden. Hvis disse skal ligge til grunn for å definere hva et instrument er, blir det problematisk å forklare instrumenter som viker fra et tenkt ideal. Definisjonen av hva som er det autentiske instrumentet flyttes dermed fra hva som til en hver tid er praksis i instrumentene selv, til det (eller de) instrumentet(ene) det ble tatt utgangspunkt i den gangen første beskrivelse ble skrevet ned vitenskapelig. Vi er her fremme ved en problemstilling tilknyttet autentisitet, som vi også skal komme tilbake til i femte kapittel.

Jeg har ikke satt av plass her for å forklare Hornbostel-Sachs skjema i nærmere detalj, men konsentrert meg om det i et annet perspektiv. Selv om den videre teksten på sett og vis forholder seg til det organologiske feltet og indirekte kritiserer det taksonomiske utgangspunktet, er det ikke en kritikk av skjemaet i seg selv.

Etnologi

Etnologien argumenteres ofte å være gjenstandens disiplin, i alle fall historisk sett, men materialiteten er likevel, vil jeg si, utpreget interdisiplinær. Sannheten er at mange felt er interessert i de materielle ting. Noe som likevel har vært et varemerke for etnologien er interessen for tilvirkelsesprosessen, for tradisjonene som er bundet til gjenstandene, og da heller ikke bare håndverket som produserer dem, men og tradisjonen som knyttes til bruken av dem. Med andre ord: form – funksjon – konstruksjon.

En gullalder hadde faget på 50-60-tallet og da særlig med spørsmål som satte fokus på gjenstanders opphav. Den diffusjonistiske retningen gikk geografisk til verks, fulgte en gjenstands spredning over et område og forsøkte å slå fast hvor formen og byggeteknikken hadde kommet fra, hva som var de ekte teknikkene kontra de hybride osv. Ofte skinner de ideologiske føringene gjennom i beskrivelser som knytter kulturen til nasjonalstatene.⁴⁰ Selv om tanken at gjenstander og teknologi, gode ideer, sprer som fra et spesifikt opphav og gradvis aksepteres av flere kan være et interessant utgangspunkt, er det derimot et problem at denne modellen krever at du forstår tid og forandring i bølger av statiske og transformative

⁴⁰ Bjarne Stoklund, *Tingenes kulturhistorie: etnologiske studier i den materielle kultur* (Museum Tusulanum Press, 2003), 10-11.

perioder; den hybride tiden og de hybride gjenstandene levnes ikke interesse og kan heller ikke egentlig forklares ut fra dette utgangspunktet. Det var da også typisk for diffusjonistene at man studerte de mest avsidesliggende stedene, der man så for seg at tiden hadde ”stått stille”, og der bilder av den ekte, autentiske fortiden lot seg fremkalle.

Den diffusjonistiske historieforståelsen er den som i størst grad har farget organologiske studier. Leksikalske oppslagsord på musikkinstrumenter eller annen spesialisert litteratur bruker stort sett plassen til å forklare geografisk og historisk opphav.⁴¹ Spørsmålet jeg likevel stiller meg ved til stadighet å komme over eksempler på dette er hvor relevant er det å knytte alle strengeinstrumentenes opphav tilbake så langt man har arkeologiske utgravninger. Er det virkelig en riktig slutning å trekke at urform har sin forklaring i det aller eldste objektet? Hva kan man si om det assyriske luttinstrumentet funnet i Irak, annet enn at det er veldig gammelt og var et strengeinstrument?⁴² Argumentasjoner som etablerer denne som ur-lutten og det mest autentiske av det autentiske er uinteressant for det mangfoldige innholdet i luttens verden i dag, eller for 500 år siden for den saks skyld. Mitt poeng er at man da allerede har bestemt seg for hva som skal være urformen: det akustiske prinsippet, eller med andre ord Hornbostel og Sachs sitt skjema. Det yter verken instrumentet eller menneskene og kulturen som har skapt det anerkjennelse når det hevdes, for eksempel, at den spanske gitaren har sitt opphav i den egyptiske lutten eller at charangoen kommer fra den autentiske spanske vihuela. Instrumenter er noe i forholdet til mennesker, til en sosial sammenheng, til en musikk, til en praksis og de forandrer seg ettersom disse forholdene forskyves. Igor Kopytoff er opptatt av dette når han kaster lys over tingenes biografi.⁴³ Ting får forskjellige mening og verdi i ulik setting, og kan derfor over et tidsspenn inngå forskjellig i ulike utbyttingssystemer. Eller som Nicolas Thomas uttrykker det: ”objects are not what they were made to be, but what they have become”.⁴⁴ Dette er et perspektiv som i større grad tar høyde for at tid er en viktig del av hva gjenstander er. Men hvordan skal vi se for oss at tid forandrer for eksempel instrumenter? Er det et individ av et instrument som beveger seg bort fra typen det er del av, eller forandrer hele ”arten” seg gradvis? Dette tidsaspektet ved gjenstander behandles av Ragnar Pedersen

⁴¹ Dale Olsen, *The Garland encyclopedia of world music*. (New York: Garland Pub., 1998); Franz Jahnel, *Manual of Guitar Technology: The History and Technology of Plucked String Instruments*, 1. utg. (Bold Strummer Ltd, 1981).

⁴² Jahnel, *Manual of Guitar Technology*, 19.

⁴³ Igor Kopytoff, «The cultural biography of things: commoditization as process», i *The Social life of things: commodities in cultural perspective* (Cambridge University Press, 1988), 64-94.

⁴⁴ Nicholas Thomas, *Entangled objects: exchange, material culture, and colonialism in the Pacific* (Harvard University Press, 1991), 4.

som et prosessuelt perspektiv.⁴⁵ Han vektlegger i første omgang at gjenstander på den ene siden innehar en tradisjonsoverførende evne ved at de viser en ”tidsmessig treghet eller uttakt i forhold til den aktuelle kulturelle kontekst”.⁴⁶ På denne måten står de for stabile og kontinuerlige trekk ved samfunnet. I andre omgang utvikler likevel tingene forskjellige referanser og meningsinnhold over lengre tidsspenn, ikke bare ved at de trekkes inn i nye kulturelle kontekster, men óg ved at de slites, går i stykker eller lignende. Dette stod sentralt i gjenstandsforskningen gjennom 70-80-tallet, men gikk inn i en retning av konsum og forbruksstudier.⁴⁷ Gjenstanden får med det en annen rolle som kilde, ved at den nå brukes kvantitativt om sosialstrukturelle mønstre og ikke kvalitativt om enkeltmennesker forhold til sin umiddelbare nærhet.

I Skandinavia har etnologene lenge vært opptatt av håndverkene og tilvirkningsprosessen, samt meningen i dem som en del av deres bruk og funksjon. Særlig forskning på bygninger, redskaper, drakter og båter har en rik tradisjon i Norge. I sine arbeider om sognebåten tar Terje Planke for seg båtbyggertradisjonens praktiske løsninger på funksjonelle problemstillinger for båtene, ikke bare i form av hvordan man får dem best mulig på sjøen, men óg i form av materielle krav og tilgang på materialer.⁴⁸ Måten han behandler forholdet mellom om båtene selv og den handlingsbårne kunnskapen som materialiserer de, er forbilledlig. I Ragnar Pedersens artikkel om Ljåen går han formanalytisk til verks. Med utgangspunkt i 130 Ljåer fra Hedmark setter han trekk ved formen og variasjonen ved formen i sammenheng med bruk, funksjon, opplæring og tilvirkning, og gir med det en dybdebeskrivelse av Ljåen som en kulturelt bundet gjenstand.⁴⁹ Både Planke og Pedersen har vært inspirerende for meg i valg av studieobjekt og metodisk og det å gå inn i materialiteten gjennom byggeprosessen og gjennom bruken har vært til stor inspirasjon for meg. Jeg vil likevel understreke at dette arbeidet, på tross av å følge deres fotspor, ikke sikter helt i samme retning og at kapittel 4, som er det som ligger nærmest, først og fremst beskriver variasjon ved trekk og byggeteknikk for å understreke hvor komplekst denne variasjonen manifesterer seg. Pedersen deler variasjonen inn i kategoriene sterkt – mindre – lite normerte trekk, og hevder de trekkene med størst betydning for redskapens funksjon er de mest normerte.⁵⁰ Jeg derimot, dog med utgangspunkt i en mer kompleks gjenstand, mener at disse trekkene glir

⁴⁵ Pedersen, «Nye tendenser i studiet av materiell kultur», 259.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Se bl.a. Daniel Miller, *Material culture and mass consumption* (Oxford: Basil Blackwell, 1987).

⁴⁸ Terje Planke, «Tradisjonsanalyse: en studie av kunnskap og båter» (Oslo: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo, 2001).

⁴⁹ Pedersen, «Ljåen - en gjenstandsanalyse».

⁵⁰ Ibid., 89-90.

over i hverandre og ligger på overlappende plan, så variasjonen i ett trekk ofte får konsekvenser for mange andre. En slik inndeling kan derfor virke forvirrende. Mens Planke og Pedersen bygger sine analyser rundt tolkningen av en gjenstand og på den måten forsøker å tegne grensene for hva gjenstandene er og har vært, bruker jeg ronrocoen til å viske ut disse grensene og til å argumentere mot en slik idealgjenstand. Jeg er med andre ord opptatt av hvordan tradisjonen fornyer seg selv, i motsetning til hvordan den befester seg – og videre hvordan den fornyer seg som typer, i motsetning til hvordan enkeltting forandrer mening over sitt livsløp.

Aktør Nettverk Teori

Problematikken i dette spennet mellom ting som del av en type og som individer er taklet elegant i Bruno Latours filosofi, ofte referert til som Aktør-Nettverk-Teori (ANT). I Latours univers er alt som eksisterer i denne verden aktører som kan binde seg til andre aktører og inngå i ulike nettverk.⁵¹ Det er i dette lyset ingen forskjell mellom mennesker eller ting eller atomer eller begreper for den saks skyld; og Latour forneker et skille mellom natur og kultur.⁵² Alle aktører er bygd opp av og inngår i allianser som utgjør nettverk. Disse igjen reflekterer tiden ved at nye aktører kan komme til eller falle fra og dermed forandre nettverket; binde det til nye aktører og nettverk, styrke det eller svekke det. Noen aktører er mektigere innenfor nettverk enn andre, slik som for eksempel strengene på en charango som er viktigere enn beltedyret i konteksten av charango som lydfremkallende instrument, mens det er motsatt i konteksten av charango som boliviansk kulturikon. Det interessante med Latour er likevel ikke først og fremst at nettverk/aktører består av andre aktører, men at de består i relasjonene mellom ulike aktører. Det er oversettelsen **mellom** aktørene som gir nettverkene form av en allianse med funksjon. Mektige er de aktører som relaterer seg til mange andre aktører og med det blir knutepunkt for oversettelsene i nettverket. Forandrer disse relasjonene seg, som de gjør hele tiden, forandrer også nettverket seg og tingen, i vårt tilfelle en ronroco eller en charango, utvikler en ny dimensjon av mening, kanskje til og med motsatt av meningen den allerede besatt (rollen den spilte i andre nettverk). Det er i dette at tidsaspektet blir så elegant hos Latour; ting kan kommunisere ulik mening uten å motsi seg selv – over tid som samtidig. I stedet for å fokusere bare på tingen selv, må vi se relasjonene mellom aktørene som utgjør nettverket. Disse forandrer seg på kryss og tvers og konstant, de

⁵¹ Bruno Latour, *The pasteurization of France*, 1. utg. (Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1993), 159.

⁵² Graham Harman, *Prince of networks : Bruno Latour and metaphysics* (Pahran Vic.: Re.press, 2009), 13-14.

trekker i alle retninger og hviler aldri, verken i en spesifikk ronroco eller i nettverket [ronroco].

Latours perspektiv er et interessant verktøy for å forklare hva som skjer når instrumenter trekkes ut av sin tradisjonelle kontekst og blir noe annet et annet sted, slik som når et tommelfingerpiano tas til Norge som suvenir fra Botswana, eller slik som når bestefars fiolin henges på veggen og går fra instrument til pynt over peisen. Noe lignende skjer når sitaren blir del av britisk populærmusikk på 1960-tallet eller når bigüela akkompagnerer inkaiske religiøse fløytemelodier på 1560-tallet. Også for å forklare latinamerikanske gitarinstrumenters utvikling mot autonome og mangfoldige enheter er perspektivet interessant, og i kapittel 5 vil jeg komme tilbake til hvordan Latour og håndverkstradisjon kan bli aktører i samme nettverk.

3 Ronroco I - om hylende og hese charangoer.

Ronrocoen har sine røtter i charangotradisjonen. Charango er både en fellesbetegnelse for en rekke gitarinstrumenter i Andes og et standardisert instrument, med et klart definert register, innhold og mening. Mens noen understreker denne forskjellen ved å kalle denne standardiserte varianten for *charango-tipo*, er det aller vanligst at denne typen rett og slett bare kalles charango. Ronroco er i all hovedsak omtalt som en type charango. Den er et produkt av charangotradisjonen og tradisjonen kan videre beskrives som en musikalsk praksis og en håndverkspraksis som henter sitt innhold i en andinsk kulturell virkelighet. Denne kulturen står plantet i skjæringspunktet mellom europeisk og indiansk mentalitet, og uttrykker en tilnærmet enhetlig mestis diskurs av hybride elementer. Jeg vil derfor påpeke skillet mellom charangotradisjonen og gitartradisjonen, selv om begge er viktige innenfor andinsk musikk. Charangotradisjonen må sees som et resultat av bortimot fem hundre år med oversettelser og variasjoner av håndverk og musikk i en andinsk kontekst, mens gitartradisjonen er en appropriasjon av et instrument som allerede hadde funnet en fast form i Spania på 1800-tallet. Dette er grunnen til at jeg gjennom oppgaven vil bruke latinamerikanske gitarinstrumenter eller strengeinstrumenter, og ikke bare gitarer når jeg skriver om de latinamerikanske instrumentene. Ronrocoen er et produkt av denne første andinske praksisen. Det er viktig å forstå at en ronroco derfor både er en charango, men også en markert opposisjon til charangoen slik den er standardisert i *charango-tipo*.

Dette kapittelet sikter mot å gi en bakgrunn for den historiske og samtidige konteksten ronrocoen er en del av. Jeg ønsker å gi en presentasjon av de feltene ronrocoen gir mening innenfor og med det hvilke elementer som i felleskap utgjør en ronroco. Siden ronrocoen er en del av en charangotradisjon er det derfor de historiske referansene til denne, og som deltaker i dagens charangoer – være seg hylende eller hesende - jeg sikter til.

Aller først skal jeg fortelle to versjoner som på like korrekte måter tar for seg fortellingen om hvordan instrumentet ble til. Felles for de er utspringet fra Bolivia, men forskjellen mellom dem er den enes krav på et mytisk opphav og lange folkloristiske tradisjoner og den andres krav på objektivitet av den typen som brukes i ensyklopediske tekster.



Figur 5: Charango-tipo *llauk'eadó* med navn (norsk/spansk) på de ulike delene.

3.1 Sagnet om charangoen

Sagnet er i følge Juan de Dios Yapita og Ana Tale som har publisert det i sin artikkel, ”ganske kjent” i Andes-regionen, noe jeg har fått bekreftet av peruanere og i andre versjoner på charangorelaterte nettsider. Det er her gitt form av Bertha Villanueva fra La Paz i Bolivia, opprinnelig på Aymara. Jeg har her oversatt den spanske oversettelsen til Juan de Dios Yapita videre til norsk.

K”irk”impit jump’atumpita (Beltedyret og frosken)⁵³

Det sies at det var en liten innsjø ved navn den Grønne Sjøen, hvor det fantes mange frosker, og hvor det også var mange beltedyr i nærheten.

Ved den grønne sjøen sang froskene vakkert om kvelden.

Det hørte et beltedyr som sa: så vakkert de synger snakkende.

Så beltedyret gikk ned til bredden og sa slik: Lille søster, kom frem litt og lær meg å danse, lær meg å synge.

Frosken i innsjøen kom ikke ut og beltedyret tigget og ba med bristet hjerte, sies det.

⁵³ Juan de Dios Yapita Ana Tale, «The origin of the charango», *Latin American Indian Literatures* (1979).

Da snakket frosken fra dypet: Du må gå tre ganger rundt det fjellet av sand der borte. Når du er ferdig skal jeg kalle på deg med et hvitt klede, men hvis jeg ikke kaller må du gå en runde til.

Beltedyret gikk ikke fort, det gikk sakte, og han hadde ikke engang gått tre runder, bare to, da han var blitt så sliten. Han tittet ned på neglene som var fullstendig avslitt.

Da dukket frosken opp igjen ved hans side og sa: Ai beltedyr... du tror du kan overvinne meg, du vil utfordre meg. Du pleide å tippe meg over på ryggen når du var ute og gikk, nå skal også jeg tippe deg over på ryggen.

Beltedyret svarte: Jeg har så lyst til å kunne synge, så lyst til å kunne synge mykt, vakkert, at jeg har slitt neglene mine helt av.

Da sa frosken til beltedyret: Hvis du vil lære å synge, vil det koste deg livet.

Og beltedyret svarte: Det vil jeg, selv om det koster meg livet.

Frosken så på beltedyret og sa: nå skal jeg forlate deg her med magen opp og sånn skal du lære å synge og i fremtiden få fattige og rike til å danse. Og slik forlot frosken beltedyret.

Dermed sultet beltedyret til døde.

Og folk plukket han opp og lagde charango av han.

Og det var sånn beltedyret som ville lære å synge ble til charango.

Det er fortellingen om beltedyret og frosken.

Det er åpenbart at dette sagnet inneholder en del kulturelle referanser som ikke nødvendigvis er så enkle å få tak på hvis man ikke selv kjenner dyrene og språklige koder, slik som at beltedyr bruker neglene til å snu seg rundt hvis det havner på ryggen, som at beltedyrene er late og at de kaster froskene opp i lufta med nesa eller som at charangoen synger, etc. Det viktigste ved å vise til det her er likevel ikke alle disse referansene, men derimot sagnet om opphav: instrumentets plass innenfor en folkloristisk tradisjon som setter det inn i en geografisk og kulturell ramme. Samtidig er det interessant å sette denne fortellingen inn i et autentisitetperspektiv. Sagn påberoper seg en eller annen form for sannhet, og den argumenterer med andre ord ikke bare hvordan charangoen ble til, men samtidig at den første charango var laget av *kirkincho*, altså beltedyr. Dette er et argument som er ganske vidt akseptert – at den ”egentlige” charango er laget av beltedyr. La meg derfor påpeke noen ideologiske poeng. Dette er en historie fortalt på aymara. I Bolivia er aymara og quechua de to dominerende språkgruppene, foruten spansk, hvor aymara står sterkere på høysletta (*el altiplano*) som inkluderer byer som Pa Paz, Oruro og Potosí og som geografisk består av mange sjøer som Titicaca og Lago Poopo, uten skog og med områder ideelle for beltedyr. Quechua står sterkere i dalene (*las quebradas*) østover, med temperert klima, skogsområder, og byer som Cochabamba og Sucre. Mens charangoer på høysletta ofte har vært laget med

beltedyret er charangoene fra dalene oftest skåret ut i ett stykke tre. I Peru, som i overveiende grad har quechuatalende indiansk befolkning, er charangoene i historisk sammenheng også stort sett laget i tre, dog sammenlimte av mange deler og ikke utskårne rett fra stammen. At den egentlige charango var laget av beltedyret er også et argument som lenge ble opprettholdt av musikerne selv som foretrakk disse charangoene frem til 1990-tallet, da det skjedde et skifte i smak og de nesten utryddede beltedyrene fikk være i fred. Når det gjelder historisk opphav er det ingen av kildene som indikerer at charangoer var laget av beltedyret før, og ser vi de latinamerikanske gitartradisjonene samlet er det lite trolig at beltedyret var utgangspunktet for de andinske gitarene. Men samtidig, etableringen av charangoen som én tradisjon og senere ett instrument skjedde ikke før på 1900-tallet og i et mer kontemporært perspektiv gir det mening å argumentere for beltedyret som utgangspunkt, siden det var kirkincho-charangoene som var tidstypiske da. Et siste poeng det kan være interessant å få med seg er et politisk et. Like spredt som argumentet om beltedyret, er det at charangoen kommer fra Bolivia, og da helst fra Potosí, boliviansk histories stolthet (og skam) og blant Latin-Amerikas aller viktigste byer på 1600-tallet.⁵⁴ Dette er det problematisk å hevde siden hele sørlige Andes, det tidligere Visekongedømme Peru, i tilfellet må sees som et kulturelt område. Tidligste litterære referanse til charango har vi som vi skal se i 3.4 fra Peru. Samtidig vil jeg påpeke at det er betegnende hvordan det argumenteres om instrumentet ut fra ideologiske standpunkt; dette er også en del av identiteten som er skrevet inn i charangotradisjonen som diskurs.

3.2 Encyklopedisk definisjon

En annen opphavsforklaring finner jeg i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, der musikk-antropologen Thomas Turino skriver at charango ”is one of the few hybrid instruments resulting from contact between Indigenous and European cultures (...) [It’s] area of distribution along major colonial trade routes indicate that it was disseminated by muleteers.”⁵⁵ Det første av disse poengene er, som jeg har vært inne på ovenfor, problematisk. Det finnes en rekke hybride strengeinstrumenter som er resultat av smeltedigelen Amerika. Den andre antagelsen om at charangoen spredte seg langs handelsruter er et interessant argument for hvordan man kan tenke seg gitarenes utvikling i Andes, nettopp i kontaktflaten mellom indiansk og spansk kultur. Men når det er sagt er det vanskelig å akseptere hvor han henter utbredningsområdet (*area of distribution*) sitt fra. Charango spilles i dag over hele

⁵⁴ Cavour Aramayo, *El charango. Su vida, costumbres y desventuras*, 37.

⁵⁵ Thomas Turino, “Charango” i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Grove’s Dictionaries, 2001), 494.

Bolivia og Peru, fra lavlandet i øst til Stillehavet i vest, og selv om det har foregått en charango-vekkelse gjennom de siste 20-30 årene kan jeg ikke tenke meg at tilstanden var så veldig annerledes på 80-tallet da Turino gjorde sitt feltarbeid ved Titicaca. Det er nettopp i avsidesliggende strøk at det i dag søkes etter autentisk charangotradisjon, slik som Turino selv gjør i Conima, der han trekker slutningene som vi finner igjen i definisjonen fra Grove, og som han utbroderer i sin artikkel ”Urban Mestizo Charango Tradition”.⁵⁶ Her argumenterer han for to forskjellige charangotradisjoner; en indiansk og en mestis. I den første av disse, den som spilles av *los campesinos* på landet, brukes det stålstrenger, noe han forklarer med indianernes estetiske preferanse for skingrende klang(!), mens det i den andre tradisjonen brukes nylonstrenger. Dette er ifølge Turino bytradisjonen, mestisenes intellektuelle avart og resultat av en ”uekte” påvirkning fra den klassiske gitartradisjonen.⁵⁷ I definisjonen i Grove skriver han videre at charango bygges i nøttetre eller sedertre. Dette er heller ikke er riktig: charango bygges i hvilke materiale man ønsker, være seg beltedyrr, nøttetre, kuhorn, skilpaddeskall, seder, appelsintre, rosentre eller andre tretyper som vokser eller slenger rundt omkring. Variasjonen og kreativiteten i valg av materiale er tydelig når en besøker steder med mange charangoer samlet, som festivaler eller markeder som det i Cochabamba.

Det interessante her er for meg egentlig ikke om jeg er uenig i argumentene han legger til grunn for definisjonen sin, men derimot forsøket på å gjøre materialet ensidig og håndgripelig. Kanskje er dette resultatet av formatet leksikalske tekster krever. Objektiviteten et leksikon påberoper seg krever en slags standardisering av innholdet i komplekse ting, noe som igjen gjør at de defineres altfor smalt. Jeg vil hevde at definisjonen til Turino etterlater seg vel så mye tvil som det Bertha Villanuevas sagn gjør. Den gir ingen klare forklaringer på hva charango er, annet enn å knytte den geografisk og historisk, samtidig som detaljnivået forvirrer i det det ikke tar høyde for variasjon. Hvis vi sammenligner Turino definisjon i Grove med sagnet fra La Paz ser vi at beltedyrr-charango kan knyttes til en boliviansk versjon om opprinnelse, mens Turinos reflekterer en peruansk versjon.

⁵⁶ Thomas Turino, «The urban-mestizo charango tradition in southern Peru: a statement of shifting identity», *Ethnomusicology* 28 (1984).

⁵⁷ *Ibid.*, 259-262.



Figur 6: Djevel-Charango i kuhorn. Aiquile, Bolivia. (November 2010)

3.3 Konflikten rundt opphavet

Spørsmålet om geografisk og nasjonal tilhørighet er en pågående konflikt med historiske røtter og med store konsekvenser for forståelsen av instrumentet. En spesiell situasjon utspilte seg i 2006 da daværende president i Chile Ricardo Lagos, under full pressedeckning, overrakte en charango til musiker og aktivist Bono i anledning en konsert i Santiago. Bolivianske styresmakter bestemte derpå å rette en formell klage til nabolandet og sende et personlig brev til Bono der de slo fast at charangoen er fra Bolivia. President Lagos kvitterte med å påpeke den kulturelle kontinuiteten mellom Bolivias og Chiles aymaratalende befolkning, noe som falt i dårlig jord ettersom størsteparten av denne gruppen i Chile bor i den nordligste delen av landet, et disputert område Chile tilegnet seg gjennom Stillehavskrigen og som Bolivia aldri

har anerkjent. I mars samme år ga dermed Bolivia charangoen status som *Patrimonio cultural y intangible de la Nación*, Nasjonal immateriell kulturarv, og fulgte opp ved å la president Evo Morales overrekke en charango som gave under utnevnelsen av Michelle Bachelet som ny president i Chile.⁵⁸ Peru kastet seg deretter inn i kampen ved å gjøre charango til nasjonal kulturarv også der, i protest mot det de mente var et boliviansk ran av felles andinsk kulturhistorie.⁵⁹ Siste hendelser i saken er Bolivias søknad til UNESCO om å utnevne charangoen til immateriell kulturarv for menneskeligheten.



Figur 7: I klar tekst: Miss Bolivia (2005) kaster seg inn i opphavskonflikten⁶⁰

Denne dragkampen er i bunn og grunn bare en fortsettelse av en lang konflikt der folk, musikere, spesialister og andre forsøker å tilegne seg eierskap til charangoen. Samtidig er det også etniske konflikter innen Bolivia der den quechuatalende befolkningen hevder ayamarakulturen først og fremst er orientert mot fløyter og blåseinstrumenter, mens de selv er strengeinstrumentspesialistene.

⁵⁸ http://www.lostiempos.com/diario/actualidad/tragaluz/20060304/ricardo-lagos-en-chile-tambien-existen-aymaras_4711_4711.html

⁵⁹ <http://takillakta.org/rcpal/article/367/peru-pelea-por-el-origen-del-charango-reivindicado-por-bolivia-y-chile>

⁶⁰ Dette bildet av en dobbel charango/walaycho formet etter kartet over Bolivia i hendene til Bolivias representant til Miss Universe konkurransen i 2005 illustrerer charangoens omfang som symbol i landet.

Charango fyller i dag en av hovedrollene i folkemusikken (*música popular* eller *folklore* avhengig av hvilket land du befinner deg i) fra Patagonia i sør og langs hele Andes til Ecuador i nord, så hva slags kilder baserer man egentlig opphavet på? Svaret på dette gis ofte ut fra en historisk-geografisk metode; man tar utgangspunkt i et slags geografisk senter for hele området, samtidig som man ser på hvor hyppig instrumentet forekommer og hvor sentralt det står i folkemusikken. Samtidig støttes dette opp av spredte litterære referanser som indirekte (og tilfeldig) nevner instrumentet. Kritikken av en slik metode har vært substansiell lenge blant annet fordi spørsmålet om hva en charango egentlig er blir så trykkende. Jeg ser også en sammenheng mellom antallet tekster som spres fra et område og hvilket geografiske senter som anerkjennes som utgangspunktet. Bolivia har eksempelvis en stor produksjon av tekster som knytter charangoutspringet til høysletta i Bolivia, mens jeg fra Peru har funnet færre av de samme. Det er en påfallende sammenheng her; mellom dette og den allmenne antagelsen om den bolivianske som den autentiske charangoen, selv om den selvsagt kan argumenteres mot ved å se den store produksjonen av tekster som betegnende for tradisjonen som hjemmehørende her.



Figur 8: Monument til charangoen på en plaza i Aiquile, Bolivia (november 2009).⁶¹

⁶¹ Aiquile var en nydelig landsby som ble fullstendig rasert i det kraftige jordskjelvet som rammet sentrale Bolivia mai 1998. Etter oppbygningen har charangoen fått en sentral plass som en del av byens identitet.

3.4 Historiske kilder

Den første skriftlige kilden funnet om charangoen i Bolivia er skrevet av en klerk i Tupiza, en liten landsby sør i landet, i 1814, der det kommenteres at indianerne spiller mye på ”*unos guitarillas mui fuis, que por acá llaman charangos*” – noen smågitarer typiske for dem, som man her omkring kaller charangos.⁶² Sitatet er blant annet interessant i fordi det relativiserer hva som ligger i begrepet *guitarilla* og knytter et senere standardisert navn som charango til den store gruppen av varierte instrumenter som gjerne bare ble kalt *guitarillas*. Samtidig må jeg understreke hvor sent dette sitatet faktisk er. Den peruanske historikeren Hugo Pereyra Plasencia har nylig pekt på et dokument i biblioteket ved Pontificia Universidad Católica del Perú, der Gerónimo Fernández de Castro y Bocangel, *Caballerizo mayor* under visekonge Márquez de Castelfuerte, så tidlig som i 1724-25 beskriver: ”Tienen [las mujeres][...] especial donaire para cantar con guitarra infusa y baile [...] porque yo hasta ahora no he visto alguna que no sepa rasgear la guitarrilla (a quien llaman changango) y zapatear al modo del antiguo canario...”.⁶³

Den første grafiske referansen til de spanske strengeinstrumentene jeg har funnet er fra Guaman Poma de Ayala berømte tegninger fra Peru (1610), her han har tegnet en vihuela som knyttes til festligheter blant *los criollos* (altså den amerikanskfødte spanske eliten).⁶⁴ Baumann og Cavour retter oppmerksomheten mot de utskårede sirenene i inngangspartiet i kirkene San Lorenzo og Salinas de Yocalla i Potosí, påbegynt på midten av 1500-tallet, og trekker dette til inntekt for argumentet om Potosí som opprinnelsessted, men om disse sirenene spiller vihuela, en eller annen type *bigüela menor* eller charango er ikke mulig å definere. Også i Peru finnes mange kirker med utskårede englefigurer med gitarinstrumenter, som i Spania der gitarmotivet i sakral kunst er vanlig siden middelalderen.

⁶² Sitat fra Carlos Vega i José Sotelo Maguiña “Don Ricardo Palma y Juan de Arona, tras las huellas del Charango”, <http://www.charangoperu.com/charangoperu/contenido/articulos/Ricardo%20Palma%20y%20Juan%20de%20Arona.%20Tras%20las%20huellas%20del%20charango.pdf>. (min oversettelse)

⁶³ ”jeg har foreløpig ikke sett en eneste [kvinne] som ikke har kunnet spille på *la guitarrilla* (som de kaller changango) y danse som i de gamle *canario*-dansene” i “Descripción General del Perú” ved arkivet ved Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Peru. Hentet fra Federico Tarazona, “El charango de los pueblo andinos”, <http://www.federico-tarazona.com/elcharango.html>

⁶⁴ Se figur 3.

I reiseberetninger fra Peru og Bolivia på 1800-tallet er charangoen hyppig nevnt, selv om beskrivelsene av både form og antall strenger varierer, og røper at standardiseringen av disse elementene først begynte på 1900-tallet.⁶⁵

3.5 Ulike typer Charango

Hva som vektlegges når det skal defineres hva slags type charango en charango er, eller om det er en charango i det hele tatt, kan variere ut fra geografiske inndelinger eller kulturelt eierskap. Turino påpeker, som jeg har kritisert (3.2 ovenfor), forskjellen mellom de indianske stålstring-charangoene og de mestise nylonstring-charangoene, noe han også har et poeng i. Strengetype er en variasjon vi kan vektlegge i ulike typer. Det er samtidig større variasjon i typer på landsbygda, der ulike charangoer og ulik bruk og stemming av de også er knyttet til ulike hendelser og sykluser i løpet av året.



Figur 9: Fra charangobyggerkonkurransen i Aiquile, Bolivia (November 2009).

⁶⁵ “El charango en la visión de los viajeros y misiones científicas del siglo XIX“, José Sotelo Maguiña, www.charangoperu.com

Navnene instrumentene får gir gjerne en kobling til et spesielt sted der akkurat disse variantene er vanlige, slik som *charango anzaldeño* fra Anzaldo eller *charango sacabeño* fra Sacaba. Andre navn er onomatopoetiske beskrivelser av lyden, slik som *chillador* (fra *chillar* – å hyle), *maulincho* (fra *maullar* – å mjaue), *khonkhota* (fra *khonkhorata* (quechua) - tordenskrall) og som sagt *ronroco* (fra *ronco* – hes). Mange av charangoene har navn fra quechua eller aymara som på ulike måter beskriver formaspekter, spilleteknikker og andre kjennetegn. Slik er det med *walaycho* (som betyr lekende), *llauk'eado* (som betyr utskåret), *ranqha charango* (som betyr forsvinnende charango), *kinsa charrango* (trestrengs charango), *thalachi* (riste), *charango pululu* (kalabass-charango) og *jalk'a charango* (stor-charango).⁶⁶

3.6 Bruksområder

Musikk i Andes

Musikk i Andes har lange røtter tilbake inn i både europeisk og indiansk musikk, og da særlig spansk og inkaisk musikk, hvis to antagelig har hatt ulike stiler som skilte sakrale og verdslige miljøer. Rytmsk beveger musikken seg ofte i 2/4- og i 3/4-takt og i mange rytmer skjer dette samtidig slik at vi får en rytme der tre-takten ligger i bassen, mens to-takten (da 6/8-takt) beveger seg over. Over hele Latin-Amerika er dette sentralt i mange folkemusikkrytmer.

Harmonisk er musikken ofte pentatonisk selv om europeisk dur/moll og blanding er vanlig.⁶⁷ Den pentatoniske skalaen, femtoneskala uten halvtoner, har sitt utgangspunkt i den indianske musikken fra før kolonialiseringen, og det er fortsatt i dag slik at det i landsbyene spilles pentatonisk og i byene i dur/moll. José Díaz Gaínza understreker at den pentatoniske skalaen i den inkaiske musikkarven også er pentamodal, det vil si at alle de fem tonene kan være grunntone for melodiene, og med det også modulerer. Alle skalaene med utgangspunkt i C blir dermed:⁶⁸

⁶⁶ Alle eksempler fra Cavour Aramayo, *El charango. Su vida, costumbres y desventuras*.

⁶⁷ Isabel Aretz, *El folklore musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1952).

⁶⁸ José Díaz Gaínza, *Historia musical de Bolivia* (La Paz: Editorial América S.R.L., 1996), 108-109.

Nr.	Modus	Fundamentale skalaer (descenderende med grunntone sist)	Fundamentale skalaer (transponert til C)
1.	Dur	A – G – E – D – C	A – G – E – D – C
2.	Moll	G – E – D – C – A	A – G – F – D – C
3.	Dur	E – D – C – A – G	Bb – Ab – F – Eb – C
4.	Moll	D – C – A – G – E	Bb – G – F – D – C
5.	Nøytral	C – A – G – E – D	Bb – G – F – Eb – C

Charango-tipo og ronroco, på tross av å være tilrettelagt for musikk i dur og moll, er stemt i 4. modus i denne inkaiske skalaen som tilsvarer en a-moll7-firklang.

Pentatoniske skalaer gjelder særlig for fløyten som ikke kan variere grunntonen. Det er derfor vanlig i ensemblespill at fløytistene har ulike fløyter for de ulike toneartene. De viktigste fløytetypene er *quena*, *siku*(panfløyte) og *tarka* som i den indianske musikken spiller alene, eller akkompagnert med perkusjonsinstrumenter og charango. I den kollektivistiske indianske musikken spilles gjerne melodiene i hele orkesteret, dvs. at grupper spiller annenhver tone, og kontrapunktisk, flere melodier som beveger seg mot hverandre.⁶⁹ I mestise ensembler og i den populærmusikken (kalt ”folklore” eller ”*música folklórica*”) som ble populær i Bolivia så seint som på 60-tallet, akkompagneres fløytene gjerne av charango, gitar, og perkusjonsinstrumentene *uñas*, *caja* og *bombo*.

Dette skillet som vi kanskje kan beskrive som folkemusikk-populærmusikk gir seg forskjellig i de ulike landene fordi ideen om autentisitet er så ulik. *Puristas* i Bolivia vil nok forklare denne siste ensembleformen som hybrid, mens de samme i Argentina, der den indianske arven er svakere, vil nettopp forklare at disse ensemblene overfører en dypt rotet autentisk tradisjon.

Samtidig vil jeg få med at populærmusikkensemblene som spiller en slik slags hybrid folkemusikk har massiv oppmerksomhet over hele Andes og er de kollektive referansepunktene i musikkulturen, i helt annen grad enn den globaliserte vestlige pop-rock

⁶⁹ Gilka Wara Céspedes, «New Currents in ‘Música Folklórica’ in La Paz, Bolivia», *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 5, nr. 2 (oktober 1, 1984): 219-220.

musikken. Mangfoldet i denne musikalske bevegelsen er omfattende, samtidig som at noen band, som nevnte Kjarkas, som Inti-Illimani, som Jairas, etc. har utviklet lange karrierer og stjernestatus.

Gjeteren og havfruen

Et klassisk bilde av den autentiske charangospilleren er gjeteren; *el arriero*. På høysletta, der jordbruket er begrenset og avstandene mellom beitemerkene lange, er gjeteren som trasker sammen med dyrene mens han spiller, en skikkelse som står sentralt i charangoens egne fortelling. Bildet bygger på flere av de grunnleggende elementene som charangoen uttrykker. Først og fremst at charangoen er et folkets instrument – og da folket med kontakt med røttene; jordbruket, naturen og dyrene, stillheten, den indianske arven, de fattiges instrument. Samtidig peker det på et særpreg ved charango som, sånn jeg ser det, er meget sentralt for hvordan den har utviklet og spredt seg, nemlig det at det er lite nok til å tas med overalt, det kan spilles mens man går; det er en emigrants instrument. Tanken om charangoen som gjeterens instrument, *forasteroens* instrument, soldaten og gruvearbeiderens instrument favner sentrale trekk i charangoens form, historie og diskurs. Selv om charangoen samtidig, i større og større grad, også er et konsertinstrument der intellektualiseringen av det og virtuositeten på det er viktigere enn bruken og situeringen av det.

Thomas Turino trekker frem en annen sentral skikkelse for charangoen.⁷⁰ Han peker på hvordan charangoen står sentralt i unge menns kurtise av jentene. I materialet fra Canas nær Cuzco beskriver han hvordan dans og charangospill medierer når gutter og jenter finner hverandre under spesielle markeringer i løpet av året. Han peker på at alle unge menn spiller og bruker charango til hevde seg, gjennom hvor godt de spiller og ved å henge symboler fra instrumentet sitt. Charangoen forstås som et magisk objekt med evner til å lokke jentene, og sentralt for at charangoen skal "befruktes" med evnene, står *la sirena*, havfruen, som bor i elver eller innsjøer i nærheten av landsbyene. Turino beskriver flere ritualer der charangoen fylles med symbolske ting - som hår, som en slange uten hode, som cocablader, som speil, som *chuños* (en type tørket potet) – som tilbys havfruen for at hun skal gi instrumentet bedre klang og stemme det perfekt. Charangoer både i Peru og Bolivia bygges i versjoner med form av en havfrue. Det er interessant hvordan dette båndet binder havfruen og charangoen, og ikke

⁷⁰ Thomas Turino, «The Charango and the 'Sirena': Music, Magic, and the Power of Love», *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 4, nr. 1 (april 1, 1983): 81-119.

havfruen og fløyte- og perkusjonsinstrumentene. Motivet med gitarspillende havfruer finner vi igjen i motiver på kirker og malerier fra Europa så langt tilbake som 1600-tallet.

3.7 Ronroco

Ronroco er et ord som ikke enda er innarbeidet i de fleste leksikon og encyklopedier jeg har undersøkt. Ikke engang i Garland Encyclopedia of World Music bind om søramerikansk musikk,⁷¹ en av de autoritative publikasjonene på feltet, er det referanser til ronroco, noe som i mine øyne forteller både at instrumentet er nytt, om hva som skal til for at noe anerkjennes som et instrument, men også om min egen posisjonering. Es.wikipedia.org kan derimot slå fast i en kort notis at:

”El ronroco es un instrumento musical de **Bolivia**, de la **familia de los charangos**. Está formado por **cinco cuerdas dobles**. Este instrumento se caracteriza por su **sonido ronco es por ello que tiene ese nombre**. Fue **desarrollado por Gonzalo Hermosa**, miembro del grupo boliviano Los Kjarkas.”⁷²

Sentralt her står altså flere aspekter som vi skal se nærmere på nedenfor. Bolivia tildeles et slags ”eierskap” til instrumentet, og innlegget slår videre fast at det tilhører charango-familien og har 5 doble strenger. Neste aspekt som, trekkes frem er at den mørke og hese klangen – *ronco* på spansk – er opphavet til navnet; ronroco. Til slutt slår Wikipediainnlegget fast at instrumentet ble utviklet av Gonzalo Hermosa, grunnlegger av og medlem i *Los Kjarkas*, Bolivias største musikkgruppe og sentrale på den latinamerikanske musikkscenen gjennom 35 år.

Alle disse fem aspektene er sentrale i nettverket ronroco, men er det egentlig klart hva som ligger i disse underliggende beskrivelsene? Hva slags type eierskap kan for eksempel tildeles nasjonen Bolivia; et geografisk eierskap fordi det spilles her eller fordi Gonzalo Hermosa er herifra? Et historisk eierskap fordi det vokser ut av charango eller fordi charangoen vokser ut av Bolivia? Et musikalsk eierskap fordi det tilhører en kollektivt delt musikkutfoldelse i Bolivia? Eller et kulturelt eierskap fordi referansen til ronroco, kunnskapen om hva det er, deles av mange i Bolivia? Jeg blir nødt til å svare nei på alle de ovenstående spørsmålene. Ronroco er ikke bundet verken geografisk eller kulturelt til nasjonen Bolivia, det er ikke et

⁷¹ Olsen, *The Garland encyclopedia of world music*.

⁷² <http://es.wikipedia.org/wiki/Ronroco>, mine uthevelser. Min oversettelse: ”Ronrocoen er et musikkinstrument fra Bolivia, i charangofamilien. Det har fem doble strenger. Instrumentet kjennetegnes av den dype klangen (*ronco*), som den henter sitt navn fra. Det ble utviklet av Gonzalo Hermosa, medlem i den bolivianske gruppen Los Kjarkas.”

instrument som vokser ut av musikken i en eller flere spesielle regioner, det er ikke integrert i tradisjonell boliviansk musikk, selv om det er deltaker i utøvelsen av den. Mitt inntrykk er snarere at ronroco ikke er en del av kollektiv boliviansk bevissthet, men derimot et slags uttrykk for en intellektualisering av andinsk folkekultur og identitet, et musikkuttrykk som er utpreget internasjonalt. Dette er på samme måte som ronroco et pan-amerikansk nettverk som deles av spesielt interesserte deltakere på tvers av landegrensene. Samtidig er jo Gonzalo Hermosa utvilsomt fra Bolivia, oppfostret i boliviansk musikktradisjon og ikke minst en meget sentral skikkelse i etableringen av en boliviansk (folke)musikkidentitet som favner alle i landet og viktigste representant for boliviansk musikk internasjonalt. Men skal han tildeles æren for ronrocoen? Er ikke det å variere form, størrelse, innhold, mønster og så videre noe som ligger i selve håndverkstradisjonen?

Form

Den cochabambinske stilen å bygge charangoer i er å skjære dem ut av et stykke tre og det er denne stilen ronrocoen oftest bygges i. Typisk for denne stilen er de skarpe vinklene



Figur 10: Den autentiske ronroco?⁷³

ved silhuetten, og jeg vil si at dette har vært et viktig aspekt ved formen for videreføringen av ronroco som instrument. Ser vi på ronrocoer også utenfor Bolivia er dette et trekk som går igjen, sammen med en asymmetrisk design. Disse to elementene vil jeg knytte til en slags

⁷³ Ronroco med kroppen skåret ut i et stykke Tarka, av Juan Achá en av de mest representative charangobyggere i La Paz, Bolivia.

”etnodiskurs” som har vært meget effektiv gjennom 90- og 00-tallet. Skarpe kanter og asymmetrisk design knytter instrumentene til en ”indiansk estetikk”, og gir instrumentene et ”etnisk” innhold. Når det gjelder estetikken har denne sitt utgangspunkt to steder; det ene er i før-kolonial kunst som keramikk, malte bilder og i utskårne objekter i tre og stein, som fascinerer med sterke farger og fantasifulle detaljer langt fra europeisk estetikk. Det andre utgangspunktet ligger i estetikken i gjenstandene brukt og laget av den marginaliserte indianske bondebefolkningen. Tar vi en *charango campesino* - en bondecharango - som eksempel er disse stort sett enkelt bygget uten flid i detaljer og overflatebehandling. Det er et bruksinstrument med relativt kort liv og som lages til spesielle anledninger,⁷⁴ men estetikken overføres inn i en kontekst der instrumentene også uttrykker et kulturelt innhold og tilhørighet. Det indianske idealet har bånd til *indigenismo*-bevegelsen, en intellektuell og politisk pan-amerikansk bevegelse (og mentalitet) som søker å forandre det diskursive innholdet i mestis identitet og tilhørighet, og jobber for anerkjennelse av den indianske arven innenfor de nasjonalistiske diskursene. *Indigenismo*-bevegelsen har vært meget sterk innenfor de fleste latinamerikanske land og har særlig blant unge klart definert en politisk korrekthet der de latinamerikanske landene sees som ofre for europeisk imperialisme og undertrykkelse av den native arven. Charangoer og ronrocoer spiller i denne konteksten en viktig rolle som symbol for en kulturell og geografisk arv, og asymmetriske instrumenter med skarpe kanter knytter denne enda nærmere det indianske innenfor denne arven.

Musikalsk identitet

Når det er sagt må vi ikke glemme hvordan 90-tallets globale musikkscene sentrerte rundt folkemusikk og samlet dem innenfor *world music*-sjangeren. Her ble de ”etniske” symbolene og referansene særlig viktige som en måte å hevde sin autentisitet og rettigheter som del av sjangeren. Jeg tror ikke man skal undervurdere hvilken kraft dette hadde på lokal musikk. Hvis vi ser til Gonzalo Hermosa og Los Kjarkas var de nettopp en del av en slik bølge, der de på den ene siden jobbet med og bygget opp en boliviansk musikalsk identitet, men samtidig (antagelig) tjente mesteparten av pengene sine på en internasjonal musikkscene som applauderte det autentiske og bedømte det ut fra ”etnisk estetikk”.

Et annet poeng det er viktig å få med er re-kontekstualiseringen av de røffe, tilfeldige og bondske designelementene, innenfor raffinert og intellektuell høykultur. Å spille ronroco er

⁷⁴ Turino, *Moving away from silence*.

”finere” enn å spille charango, og det hersker en slags forståelse blant ”innvidde”, der kunnskapen om instrumentet etablerer en slags sfære. Ronrocoene jeg har sett er nesten utelukkende forseggjorte instrumenter av kvalitet, gjerne med en gjennomtenkt og individuell design. Ronrocoen er et internasjonalt fenomen. Den har utviklet sitt innhold i en internasjonal kontekst, samtidig som den har sine referanser og sin autentiske tilhørighet, i det minste selvhvedede, innenfor den bolivianske charangotradisjonen. Og dette er også hva som skiller det fra andre typer charangoer som både har sitt innhold og referanser innenfor en autentisk videre strengeinstrumenttradisjon.



Figur 11: Gustavo Santaolallas ronroco i Louis Vuittons spesialbygde kasse.

Ronrocoens sofistikerte og moderne image ble kraftig forsterket gjennom Gustavo Santaolalla, som først ved å skrive filmmusikken til kinosuksessene *Amores perros* (2000), *21 grams* (2003), *Motorcycle diaries* (2004) og *Brokeback mountain* (2005), vant Oscar for beste filmmusikk i 2006 med et ronrocofokuset lydbylde i filmen *Babel*. Om musikken her ikke gjorde menigmann oppmerksom på hva slags instrument den ble spilt på, så sprer brannen seg raskt i jungelen av musikere på jakt etter identitet, instrumentbesatte, emigrerte latinamerikanere og andre. Veksten i linker som har kommet opp ved søk etter ”ronroco” på google, youtube eller andre søkemotorer på nettet over det tidsspennet jeg har jobbet med denne oppgaven er betydelig. På samme måte har jeg sett at økningen av gitarbyggere som tilbyr ronroco i Buenos Aires har vært det samme. En interessant synergi skjedde da det franske luksusartikkelfirmaet Vuitton spesialbygde en kasse til Santaolallas ronroco; kassen som har fått omfattende dekning i ulike populærmedia, lager en ramme for instrumentet. Det er et luksusprodukt og har selv hovedinteressen for media, men dets mening er å beskytte en

annen ting, som følgelig har enda større, nesten magisk, verdi; nemlig Santaolallas merkelige instrument og muse.

3.8 Sammendrag

Santaolallas suksess med ronroco reflekterer at instrumentet først og fremst har sin plass i en internasjonal kontekst. Det er som jeg har vært inne på en beskjeden interesse for ronroco i Bolivia og Peru, der det ansees som et relativt nytt instrument og der det ikke er en fast del av folkemusikken. Likevel er ronroco et instrument i kraftig ekspansjon, og stadig flere vet hva det er og ønsker å spille på det. Denne utviklingen farger også forholdet til instrumentet i Peru og Bolivia, og gjør at det vokser også her. Det har alltid vært typisk i musikken at musikere og musikkinstrumenter først må anerkjennes ute før de kan verdsettes i hjemlandet. Men i dette møtet med "sine egne" skjer det noe som er verdig en bemerkning. Ronrocoen i en internasjonal kontekst henter sin mening i autentisitet, som representant for en kulturell tradisjon og som deltaker i "etnisk musikk". Blant tradisjonsutøverne i Peru og Bolivia derimot, representerer ronroco nettopp ikke autentisitet, men derimot noe nytt blant en rekke charangoer som jo sees som autentiske. Det kan virke som at ronroco har slått an blant gitarister eller charangister som spiller teknisk godt og som søker nye klanger innenfor en gitar-solo-sjanger. Det er et instrument som i liten grad er bundet til paradigmer og fremføringspraksis, med et musikalsk uttrykk som sånn sett er åpnere. Heri hviler nok mye av ronrocoens popularitet og ekspansjon; kanskje kan det være det at ronrocoen ikke har fått et definert korpus ennå som gjør at det er så populært?

Samtidig må jeg som i kapittelet for øvrig understreke at ronroco er et produkt av en tradisjon, og da en tradisjon med stor aksept for variasjon. Det er nettopp som charango at den kan plasseres og "kjøpes" som etnisk og autentisk nok. Derfor har jeg også brukt mye plass på å forklare hva som ligger i bunn for ronroco som instrument. Det er ikke for å forklare evolusjonistisk hva en ronroco var før, men derimot hva det er noe i forhold *til*, eller skal jeg si *med*.

Jeg har forsøkt å gi en bakgrunn for hva en ronroco, og dermed også en charango, er. I det legger jeg hvordan det presenteres som en gjenstand eller et meningsfelt i dag. Ønsket har vært å etablere noen av aktørene, være seg fortellinger, musikere eller stater, som på ulike sett

definerer meningsinnholdet i instrumentene. Selv om definisjonsgrensene er uklare finnes det et meningsinnhold, en slags standardisert fortelling, som instrumentet og instrumenttradisjonen er bærer av og som gjør det mulig å snakke om charango og ronroco som en ting.

Videre i teksten vil jeg forsøke å ta opp spørsmål som problematiserer definisjonen av et instrument som én enhet, spørsmål som tåkelegger grensene for hva tingen egentlig er. Disse grensene er uklare fordi ulike mennesker på ulike steder har ulik forståelse av hva som ligger i det, fordi instrumentet som individ ikke alltid bekrefter de typedefinisjonene instrumenter blir tildelt og fordi instrumentenes egne biografier varierer og gjør at de kan ha ulik mening på ulike tidspunkter i løpet av sin levetid. Problematikken rundt instrumenter som avgrensede typer blir trykkende i de to neste kapitlene. Først skal jeg beskrive hvordan det er mulig å bygge en ronroco, og hvilke gråsoner og valg jeg ble nødt til å ta stilling til gjennom denne prosessen. Deretter skal jeg knytte instrumentet til allerede etablerte problemstillinger innenfor kulturfagene, og forslå noen rammer for hvordan det kan være konstruktivt å tenke om instrumenter, som ikke er del av organologien slik den fremstår i dag.

4 Ronroco II – i materialitet og prosess

Jeg har valgt å bygge en ronroco med det utgangspunktet at det er vanskelig å dykke dypt i elementene ved instrumentet uten å bygge det, spille det, og la problemstillingene i det synke dypt gjennom sansene. Tiden med bevegelse rundt og fokus på de ulike detaljene gir innsikt. Håndverket stimulerer tankeprosesser som ikke dukker opp ved enkel observasjon og tanke om objektet.

Hvordan da bygge en ronroco? Arbeidet med dette instrumentet tok til i september 2010 og ble avsluttet februar 2011, altså en ganske langsom prosess som kombinerte evaluering av valg forut for å bestemme strategiene. Jeg hadde ikke tidligere bygget ronrocoer selv om jeg har vært ganske tett på byggingen av flere av min læremester Estéban González sine. Disse var ronrocoer bygget i begge de to vanligste stilene; sammenlimt og utskåret. Lysten til å bygge ronroco ble aller først vekket etter et par forespørsler fra musikere gjennom året i forveien. Det er verdt å legge merke til at musikere så langt bort som Skandinavia hadde bitt seg merke i instrumentet.

Da jeg begynte å tegne de første skissene av hvordan jeg ville ha instrumentet begynte jeg å bli bevisst på de omfattende variasjonene instrumentet ble bygget i. Nesten alle elementene kunne, ut fra et ”autentisitetperspektiv”, argumenteres ulikt. De historiske og kulturelle aspektene ved charangoen som jeg hadde jobbet mye med høsten 2009 ble interessante sett i perspektiv. Jeg ble klar over hvordan argumentering av autentisitet i eget instrument var så viktig del av selve byggetradisjonen. Denne argumentasjonen kunne hente mening og inspirasjon i de videste ting; den var en integrert del av det å bygge et instrument. Målet med denne ronrocoen er blitt å materialisere disse ulike konfliktene i variasjonen. Jeg ønsket å ende opp med et instrument som ikke lignet på andre ronrocoer, men samtidig tydelig kommuniserte variasjoner og diskurser boende i nettverket som en ronroco utgjør. Materielt og prosessuelt ønsket jeg å problematisere hva som ligger i tradisjonen. Jeg mener det er fullt ut mulig å gjøre det på denne måten, og videre at alle tradisjonsutøvere gjør nettopp det samme, dog med ulik grad av støtte i de stabile delene av tradisjonen. Nå er kanskje ikke stabiliteten i nettverkene en ubetydelig del, slik jeg kanskje gir inntrykk av her, men da vil jeg presisere at det er nettopp deltagelsen av tradisjoner i slike nettverk som er selve poenget mitt. Dette reflekterer både flyktigheten i nettverkene; hvor lett det er å argumentere for variasjon

og dermed forandring av instrumentene, men samtidig; hvordan de sementeres ved å knytte seg til veldig stabile nettverk.

I dette kapittelet vil jeg beskrive det konkrete arbeidet som ble lagt ned i byggingen av instrumentet. Dette er en omskriving og problematisering av arbeidsnotatene som er inkludert som vedlegg.⁷⁵ Disse igjen gir forhåpentligvis en så konkret gjengivelse av prosessene og materialene at de skal kunne leses som en bruksanvisning.

Jeg må her kommentere at instrumentet fikk et kraftig tilbakeslag på et avansert tidspunkt i byggingen da den veltet over kanten på arbeidsbenken min, kakket halsen sidelengs på kanten av en stol og dundret videre ned i en skomakerlest i støpejern som tilfeldigvis stod på gulvet under benken... Fallet førte til at halsen ble revet av, forsterkningen knakk, lokket løsnet og begge sargene fikk lange sprekker. Dette ble reparert, og kan nå nesten ikke sees, så jeg har valgt å ikke kommentere det utover dette. Det er ikke et poeng for innholdet i denne teksten og det har heller ikke fått alvorlige konsekvenser for det ferdige instrumentet annet enn en kraftigere forsterkning i limflaten mellom hals og sarger. Lærdommen var likevel ikke ubetydelig;

1. Laminerte bord med sfærisk form har en forbausende styrke til å stå imot slag og vekt som overgår de andre elementene.
2. Halsen på neste instrument bygget på denne måten skal ha en såkalt spansk hel, dvs. hals og innvendig kloss i et stykke tre.
3. Små lyd hull skaper kraftig trykk inne i kassen når den blir utsatt for kraftige vibrasjoner, og eventuell "sikkerhetsventil" bør vurderes etter at klangen er testet.

⁷⁵ Se vedlegg VI.



Figur 12: Dagens notater på verkstedet mitt der jeg utførte hele prosessen.

4.1 Design av instrumentet (materialisert diskurs)

Siden målet med dette instrumentet har vært å belyse nettopp de ambivalente elementene ved ronrocoen; de elementene som er både sterkt tilstedeværende i tradisjonen og det kollektive minnet om ronroco som kulturelt ikon, men som samtidig utfordrer ideen om tradisjonen som selvprofeterende, var forberedelsene og utarbeidelsen av designet et sentralt steg i byggeprosessen. Kort beskrevet ville jeg inkludere i instrumentet så mange referanser som mulig til det jeg har kommet til å forstå som de sentrale argumentene for nettverket ronroco. Det er ikke sånn at alle disse elementene er deler av ethvert instrument og det er utvilsomt et slags uuttalt hierarki elementene i mellom.

Over de neste sidene vil jeg gå i gjennom hvilke elementer jeg ser som viktige i nettverket og med det argumentere mine egne valg som referanser til det samme.

4.1.1 Mensur

Mensur er strenglengden; avstanden mellom der strengene brytes over sadelen øverst på halsen og der de brytes over beinet som er felt inn i stolen.

Mensuren har fysiske konsekvenser for hvor stort instrumentet bør være siden lengre mensur krever noe tjukkere strenger som vibrerer saktere og i lengre bølgelengder. Det er derfor et relativt forhold mellom mensur og størrelsen på lydkassa. For at denne mer effektivt skal kunne oversette disse vibrasjonene i (dype) toner, bør den også ha et større lokk og større volum inne i kassen for å kunne gi grunntonen den støtten den trenger for en klar klang.⁷⁶

Mensur og den helhetlige størrelsen av instrumentet er den viktigste garantisten for en ronrocos væren, som noe annet (større) enn charango-tipo. At mensuren likevel kan variere ganske vidt, fra ca 420 mm opp mot 500 mm (en klassisk gitar har til sammenligning 650mm), er betegnende for den liberale holdningen som nettopp er en del av tradisjonen. Mensur på min ronroco er 480 mm.

4.1.2 Strenger og stemming

I ulike typer charangoer varierer antall strenger stort. En charango-tipo har alltid 10 strenger delt i 5 løp, mens en chillador for eksempel har 8, 9, 10, 12, eller 15 strenger, stemt i 4 eller 5 enkle, doble og tredoble løp.⁷⁷ Khonkhota har 8 strenger i 5 løp, charango ranqha 9 eller 11, der én er såkalt *simpática* og klinger med uten å berøres.

Ronroco har, i likhet med charango-tipo, 10 strenger i doble løp og stemmes i de samme forholdene. Vanlig stemming er (fra 1. til 5. strengeløp):



De to laveste løpene er her oktaverte, i motsetning til en charango-tipo der bare 3. løpet er stemt i oktav. Eventuelt kan alle de nederste tre strengene være oktaverte:

⁷⁶ Jeg skal ikke forsøke noen fysisk forklaring på hvorfor det er slik, men kort fortalt kan vi si at dype toner har et lavere antall svingninger per sekund (Hz) og trenger derfor større distanse og masse med vibrerende materie.

⁷⁷ Ponce Valdivia, Omar, «Introducción a las afinaciones y temples del charango», 2008.



I både charango-tipoens og ronrocoens stemminger kan vi finne referanser til barokkgitarens måte å stemme på. Som barokkgitaren har de begge fem doble strenger, men forholdet mellom strengene er litt ”forskjøvet”. Ronrocoens og charangoens fire dypeste strenger tilsvarer forholdene mellom barokkgitarens (og den moderne gitarens) fire lyseste strenger. Til forskjell fra gitaren er det lyseste strengeparet stemt en kvint over neste streng, og utgjør dermed en ren oktav med det tredje strengeparet. Harmonisk gjør dette at instrumentets åpne strenger er nærmere en ren moll akkord (på charango: $am7$ - med kvint i bassen) enn en gitar ($em/11$ – med kvart, a, i bassen), samtidig som det gir en karakteristisk tonalitet ved at melodilinjen kan dobles på to av strengene. Som på barokkgitarene er charango og ronroco stemt såkalt *re-entrant*, noe som vil si at strengene ikke går gradvis fra dypt mot lyst, men derimot går fra lyst mot mørkt mot lyst igjen, alternativt fra mørkt mot lyst mot mørkt igjen. Dette gjør at akkordspill der man slår over alle strengene, gir toner innenfor samme spekter av tonehøyder, *cluster* i musikkterminologi, istedenfor oppbygde akkorder. Igjen noe som skaper den karakteristiske tonaliteten, og noe som binner charangoen sterkere til 16-1700-talls europeisk musikkpraksis enn til den moderne gitaren. Når det gjelder barokkgitaren hadde denne noe varierende stemminger gjennom sin popularitetsperiode. Monica Hall knytter de tre vanligste variasjonene til ulike geografiske områder og epoker.⁷⁸ I den napolitanske stilen på 1600-tallet var det vanlig å stemme uten oktaverte strenger i det hele tatt og det tredje løpet som det dypeste, mens det i Spania var vanlig å stemme det fjerde strengeparet oktavert med en bordunstreng. I Frankrike derimot var ofte de to dypeste strengene oktavert eller alternativt bare den dypeste femtestrengen. Det er interessant å se at ikke bare rekkefølgen og mengden av de oktaverte strengene varierer, men at også rekkefølgen mellom de to strengene som utgjør hvert oktaverte løp varierer. I Spania var det vanlig at den oktavert strengen hadde den lyseste av de øverst, mens det i Frankrike var vanlig med dypest øverst. Forskjellen på disse to måtene er at den lyse øverst gir mer definert *treble*, mens omvent gir mer bass. Det gir også en konkret forskjell i spilleteknikk siden det første alternativet gjør det bedre å spille med tommelen opp mot resten av fingrene (i høyrehånda) når man utfører plukket spill. Akkurat dette er et viktig aspekt som er helt forandret i moderne gitarspill, og noe som knytter charango og ronroco mer til barokkgitarer enn moderne instrumenter.

⁷⁸ Monica Hall, ”The stringing of the 5-course guitar”, <http://www.monica-hall.co.uk/>

Et av de fascinerende aspektene ved charangoene er de utallige måtene å stemme på (*temples*). Den standardiserte *temple* som er den vanligste for *charango-tipo* er som vi har sett over tilsvarende ronroco-stemmingen i forholdene. Denne kalles gjerne *natural*, eller *comuncha* og *Santo Domingo* i Cuzco og Ayacucho henholdsvis.⁷⁹



Denne samme *temple* går igjen med mange ulike grunntoner avhengig av hvor stor charangoen er. En annen standardisert stemming er *diablo*, som gjerne brukes for å spille hele melodier med teknikken *k'alampeado*.⁸⁰ Selv om den har sine variasjoner kan den for chillador gjerne se slik ut (legg merke til tredoble løp på 2. og 4. streng):



Disse standardiserte *temples* er likevel ikke dominerende i ulike regioner som har sin stolthet i å stemme på en spesiell måte, og hvor det er vanlig å variere *temples* i løpet av årets syklus. Sånn er det at ulike fester tilknyttet innhøsting, karneval, giftemål, etc. har ulike *temples* som følger dem fra år til år.⁸¹ I Peru er Ayacucho berømt for sine mange variasjoner av *temples*, mens Potosí er det samme i Bolivia. Samtidig som det er ulike *temples* som er tradisjonelle og kollektive, knyttes også andre igjen opp mot spesielle charangister som blir kjent for sin stil, slik som peruanske Jaime Guardias. Dette er i bunn og grunn en variasjon av *temple diablo*:



⁷⁹ Alle eksempler fra Ponce Valdivia, Omar, «Introducción a las afinaciones y temples del charango».

⁸⁰ *K'alampeado* eller *rasgueado* betyr å spille rytmisk ved å slå over flere av strengene på en gang.

⁸¹ Se f.eks. Céspedes, «New Currents in 'Música Folklórica' in La Paz, Bolivia», 219.

4.1.3 Stol

Stolen på et strengeinstrument er elementet der strengene bindes fast på lokket, eventuelt der strengene utøver press mot lokk, hvis de er festet i sargen. På charangoinstrumenter og på charango-tipo spesifikt kan stolen være på begge disse måtene, selv om strenger bundet i stolen er vanligst. På ronrocoer har jeg bare sett dette. De tre stoltypene vanlige på charangoer (og andre gitarinstrumenter) er følgende:

(i) På gamlemåten, den vanlige før 1800, sager du ut spor med høy presisjon på den siden du senere skal lime ned mot lokket. Sporene må ha riktig høyde; for å unngå skurring hvis de er for lave, eller et falsk instrument hvis de er for høye, og riktig bredde. Etter nøyaktig oppmåling og arbeid er siste steg å lime stolen med sporene ned mot lokket. Et problem med denne stoltypen er nettopp at det er vanskelig å justere høyde på strengene etter at stolen er limt, selv om den er relativt enkel og rask å bygge. En annen ulempe er at når du knytter fast strengene i stolen forflytter du faktisk punktet for overføringen av vibrasjonen fra strengen til stolen, det vil si at mensuren forkortes noe. Dette kan tas høyde for ved å flytte stolen litt bakover (0,3mm), men et større problem er at brytningspunktet for vibrasjonen mellom streng og stol blir spredt og dermed noe mer diffust. Det vil si at energien fra vibrasjonene brytes flere steder og jobber dermed noe annullerende mot hverandre; energitapet blir litt større. Et tredje poeng ved denne typen stol er at strengene ikke brytes med en vinkel før på baksiden av stolen. Dette gjør at all vekten strengene påfører lokket går i strengenes egne retning.

(ii) Dette siste er en sentral forandring som ble utviklet i hva vi kan kalle den spanske stol, som er blitt dominerende på moderne klassiske gitarer siden 1800-tallet. Her brytes strengenes vinkel først over et bein, før de bindes fast på baksiden. Denne formen har fordelene at strekket i strengene trekker både i lengderetningen, slik som den første typen, og nedover, ved å presse beinet ned i lokket. Dette sørger for en mer effektiv og hurtig vibrasjonsoverføring fra strengen ut i hele lokket. Andre fordeler er at justeringer ved streng høyde er enklere, materialet der strengene brytes kan være hardere enn treet i selve stolen⁸². I forhold til hvordan stolen beveger seg og hele effekten den har på lokket er det ganske stor forskjell mellom disse to stoltypene, noe både retningen av vekten, den totale massen og høyden på stolen sørger for. Jeg skal ikke gå inn i en nærmere analyse av dette,

⁸² Dette beinet lages tradisjonelt av femur fra ku, men hardplast, horn, elfenben fra mammut og tenner er godt brukte alternativer. Jeg har her brukt *tagua* (*Phytelephas aequatorialis*) en type frukt fra et palmetre som vokser i regnskogen fra Panama til Bolivia og som blir meget hard når den skilles fra skallet. *Tagua* kommersialiseres ofte som planteelfenben.

siden stolens og lokkets bevegelse er store akustiske spørsmål jeg ikke ville kunne besvare på en tilfredsstillende måte her, annet enn at den spanske stolen utøver et jevnere press og beveger seg i flere dimensjoner.

(iii) I den siste stoltypen forplantes vibrasjonene ned i lokket på en så annerledes måte at det innenfor organologien skilles ganske markant. Her bindes strengene til en strengeholder som er festet gjennom sargene inn i klossen på enden av instrumentet. Strengene brytes over stolen som gjerne holdes på plass bare av vekten. Denne stolen sender all vekten og vibrasjonene rett ned i lokket og ”vipper” derfor mindre i alle retninger. Den er mer energieffektiv, men mindre kompleks i vibrasjonsmønstrene.

Plasseringen av stolen står i sammenheng med mensuren på instrumentet, men er også en faktor for hvordan lokket vibrerer. Dette er viktig for sammensetningen av overtoner, dvs. hva slags klang instrumentet får. På moderne gitarer er stolen plassert i sentrum av lokket. Dette maksimiserer amplituden på vibrasjonen noe som tilsvarer høyere volum. I tidligere gitarinstrumenter som barokkgitarer og renessansegitarer er stolen plassert langt bak på lokket (forholdet stol – lokk speiler på mange måter forholdet mellom hånd – streng). Dette gir asymmetriske vibrasjonsmønstre i lokket. Asymmetriske vibrasjonsmønstre gir flere og sterkere overtoner i forhold til grunntonen og fører til mer kompleks klang. Vi kan sammenligne det som skjer i lokket med en stol som sitter nærme enden med forskjellen i klang på å spille *ponticello*, der man spiller på strengene nærme stolen og får en spiss, briljant og ”kald” klang, med det å spille *tasto*, der man spiller nærmere midten av strengen og får en myk og rund klang.

På min ronroco har jeg valgt å sette på en spansk stol, både fordi disse er de vanligste på charangoer og av grunnene nevnt ovenfor. Videre har jeg valgt å plassere den langt bak på lokket, med referanse til de instrumentene charangoen har røttene sine i. Med dette vil jeg illustrere det hybride utgangspunktet og variasjonen i noe så fundamentalt, akustisk sett, som stolen. Alle disse variasjonen jeg har beskrevet her er fullt ut autentiske innenfor charangotradisjonen.

4.1.4 Golpeador

Golpeador er en plate av tre eller plast som dekker øvre del lokket. Når det kommer til visuelt fremtonet design er *golpeador* noe av kjennemerket på både charango og ronroco.

Funksjonelt sett skal den beskytte lokket mot riper og skader fra neglene, siden lokket er utsatt under spilleteknikken der man slår over strengene (*rasgueado* eller *kalampeado*) typisk for charango. I tillegg kan det argumenteres for at en *golpeador* stiver opp lokket rundt lydhullene og på denne måten bidrar så de jobber mer effektivt akustisk sett. Det er tre ulike måter å sette *golpeador* på instrumentet. Den første er å lime et ark av hardplast, da gjerne med ornamenter med en slags tekstur, den andre ved å lime en finér av hardtre. Den tredje måten er å skjote hele lokket over den bjelken som ligger under lydhullet og således ha to deler i heltre, den nederste i mykt tre, den øverste i hardt. Fordelen med denne strategien er at du bruker mindre materiale av godt tonetre (oftest gran) og dermed holder materialeutgiftene nede, fordelene med de andre to metodene er at de fordeler trykket jevnere og gir lokket større flate å vibrere fritt over. I dette instrumentet har jeg valgt den andre metoden; en 0.5 mm finér i padouk ligger direkte limt oppå lokket.

Golpeador er visuelt sett det sterkest kommuniserende elementet på en charango. Det er dette som er lettest synlig og ofte mest forsørggjort i instrumentene, med utskjæringer rundt lydhullene og kombinasjon av ulike tresorter i mønstre. Et eksklusivt instrument har gjerne en oppsiktsvekkende *golpeador*. Samtidig markerer de regional tilhørighet. For eksempel står *Mariposa*-designen rundt lydhullene som er vanlig i Bolivia i kontrast til de mer asymmetriske designene i argentinske charangoer.

4.1.5 Variasjon

Jeg vil gå langt i å hevde at variasjonen i tradisjonen – enten den går på mål, design, bruk, referanser, eller byggeteknikk – nettopp er et av de mest sentrale elementene i hva en ronroco er, og ikke et resultat av en ustandardisert tradisjon. Ronrocoen ble skapt i denne variasjonsleken med charangoer.

Form kan variere stort mellom ulike charangoer, og til og med mellom de som gjerne klassifiseres innenfor samme gruppe. Det er tre hovedmåter alle charangoene er bygget etter;

- I. I den ene tørker man skallet til et beltedyr, limer en hals på og spenner et lokk over den åpne delen av skallet. Dette kalles gjerne en *charango de kirkincho* (eller *quirquincho*), *mulita*, *armadillo*, *tatú*, avhengig av hvor man er. Den bygges også i ulike størrelser og mensur kan variere etter hvor stort dyret man bruker har vært. I områdene ned mot regnskogen lever store beltedyr, *walacatos*, som brukes til store charangoer,

såkalt *charangón*. I dag lages disse charangoene stadig mindre både fordi jakten på dyrene ikke har vært bærekraftig, men også fordi skallet til beltedyret beveger seg mye ved forandringer i luftfuktighet. Det blir dermed skjørt og forfaller fort. Det er da også i særlig grad på høysletta det brukes mye beltedyret, siden klimaet her er tørt og stabilt året i gjennom.

II. Den andre måten å bygge på er ved å lime forskjellige trebiter sammen til en lydkasse, slik man bygger for eksempel en klassisk gitar og slik man bygde gitarer i den instrumentbyggertradisjonen europeerne tok med seg til Amerika. Dette kalles *charango laminado* og er den vanligste måten å bygge på i Peru. Oftest er dette flatbunnete instrumenter, men dette varieres ved å bygge dem med bunnen pyramideformet, såkalt *pecho de gallo* (hanebryst). (Det interessante med denne byggeteknikk er at vi finner den igjen i meksikanske vihuelas, men ikke i europeiske instrumenter.)

III. En tredje måte er å skjære ut charangoen i et stykke tre; med stemjern og rasp former man et skall som dekkes med et lokk på samme måte som beltedyret. Dette kalles gjerne *charango llauk'eado* (utkåret på Quechua), *charango tallado* eller *charango aiquileño* etter navnet på landsbyen Aiquile.

Alle disse teknikkene varieres i både størrelse og silhuett.⁸³ Det er til dels stor forskjell mellom de charangoene som kanskje er de mest kjente; *charango tipo*, *khonkhota*, *walaycho*, *chillador*, *charango ranqha*, *mediana* og *ronroco*.⁸⁴

Da jeg jobbet med designen av mitt instrument, ville jeg på et sett markere denne variasjonen i byggeteknikk ved for det første å bygge et laminert instrument, men med form tilnærmet en utskåret charango. Den sfæriske bunnen har både konsekvenser for bevegelsene vibrasjonsbølgene tar inne i lydkasse og sammensetningen av overtoner. Samtidig er denne formen lik formen på mange barokkgitarer. Med bordene i ulike tretyper plasserer jeg instrumentet enda nærmere en gammel europeisk håndverkstradisjon der denne byggemetoden var typisk.

⁸³ *Silueta* er ordet som på spansk brukes for å omtale formen på framsiden av instrumentet.

⁸⁴ Se tabell over ulike charangoer i vedlegg 1.

4.1.6 Estetikk og Asymmetri

Mens strengeinstrumenter som oftest er symmetrisk speilet over aksen er charangoer og ronrocoer ofte asymmetriske. Akustisk sett utgjør dette en minimal forskjell, men som estetisk valg er dette typisk for charangotradisjonen. Denne estetikken har klare røtter i en nasjonalromantisk diskurs som har vokst frem gjennom hele 1900-tallet. Denne diskursen har stått sterkt i hele Latin-Amerika og er interessant som en ideologisk motstemme til statenes offisielle kultur- og historienarrativ. Fordi den tar utgangspunkt i den indianske kulturarven, har den en transnasjonal karakter som både skaper identitet på tvers av landegrensene og gir ekstra politisk slagkraft i intern politikk. Som jeg har vært inne på tidligere refereres den gjerne til som *Indigenismo*-bevegelsen, men er snarere et mester-narrativ der ulike aktører, fra politiske partier, til statene selv, til individer, til charangoer, henter mening og innhold som knytter dem til felleskap. Fortellingen tar utgangspunkt i å peke på urettferdigheten den indianske befolkningen, kulturen og identiteten har lidd under siden overgriperne begynte å utnytte kontinentet; spanjolene, overklassen, USA, fascistene, det kapitalistiske system – det er ikke vesentlig hvem som er overgriper, men at noen er det. Poenget er urettferdigheten og nostalgien over å ha mistet den indianske historien og tilhørigheten, og at et slags overordnet mål ligger i å arbeide den indianske identiteten inn i den offisielle fortellingen (som i Latin-Amerika ofte hyller Europeiske general og militære som utgjorde den lokale eliten da frigjøringskampene begynte på starten av 1800-tallet). Men poenget her er ikke å gå i detalj på innholdet i dette, fokuset her ligger jo i instrumentene. Når jeg likevel velger å kommentere det her, er det fordi at også charangoen og ronrocoen forholder seg til trekk ved denne diskursen. Et av disse er estetikken, som henter inspirasjon både fra de figurative relieffer og tegninger bevart på før-kolumbisk arkitektur og gjenstander, samt i estetiske uttrykket blant den fattige indianske bondebefolkningen på landet. De asymmetriske formene opponerer i dette perspektivet mot de strenge symmetriske idealene fra europeisk instrumenttradisjon, de små figurene og mønstrene som ofte legges inn henter inspirasjon i indianske symboler og kosmovisjon, *golpeadores* og stropper er glinsende og fargerike, mens hodene ofte pyntes med bånd, kuler og speil som henger og dingler. En ”autentisk” charango skal være røffere og mindre stilren enn europeiske gitarinstrumenter. Dette er nettopp en sentral del av hva charangoen kommuniserer; opposisjon til opphavet på den ene siden, noe som gir det mening nettopp i forholdet *med* den europeiske gitaren, og samtidig en slags fornektelse av hybriditeten; ved å ”velge side” mellom de to.

I mitt instrument har jeg valgt å bruke denne asymmetriske referansen, nettopp fordi jeg mener det uttrykker en viktig del av hva ronroco betyr den dag i dag. I silhuetten er linjene i livet litt forflyttet i forholdet til hverandre og med noe forskjellig kurve, mens hoftene er markert forskjellige. Også designen på hodet er en asymmetrisk variasjon av min vanlige signatur og *golpeador*-lokket har asymmetriske linjer.

4.1.7 Materialvalg

Valg av virke var ikke enkelt fordi jeg følte en slags obligasjon til å holde meg til latinamerikanske tresorter på dette punktet. Dessverre fikk jeg ikke med meg nok treverk fra oppholdet mitt i Bolivia eller Argentina, og selv om jeg kunne satset på å bygge i boliviansk jacarandá (*Caesalpinia ferrea*) hadde jeg ikke nok andre materialer til å bare bruke materialer fra Andes. Når det er sagt er tradisjonen vel så mye å bruke de materialene man har for hende som å bruke noen utvalgte, bare de egner seg godt, og det er det jeg endte opp med å gjøre. Nedenfor følger en fullstendig oversikt over materialvalgene (4.2.3). I Bolivia brukes gjerne *Naranjillo*, *Jacarandá*, *Naranja*, *Mara*, *Quina-Quina*, *Tarko*. I Peru brukes gjerne *Valnøtt* og *Cedro* mens det i Argentina kan brukes *Cedro*, *Cedro Paraguayo*, *Mara*, *Algarrobo*, *Guayuvira* og *Ciprés*.

4.2 Byggeprosess

4.2.1 Verktøy

Å bygge musikkinstrumenter krever verken mye eller avansert verktøy. Selv om noe maskinverktøy kan forenkle visse steg i fremstillingen av delene, er det likevel sånn at de fleste stegene krever hendene tett på materialene. Føle på, bøye og høre på materialene er viktige aspekter for hvordan instrumentet blir i ferdig stand. Dette er både fordi det er svært subtile variasjoner i hva som er ideelt, samtidig som ingen trær er like og variasjoner i vekt, elastisitet og stivhet forandrer seg fra planke til planke. Heri ligger også grunnen til at håndbygde instrumenter jevnt over er bedre enn de fabrikkbygde. I tillegg ligger mye av tankevirksomheten og avgjørelsesgrunnlaget for problemstillinger som melder seg, i det å tenke i prosessen. Tiden og bevegelsen de ulike stegene tar har kreativitet og ulike perspektiver som resultat. Dette er sentralt for et prosjekt som dette, men også, slik jeg selv ser det, avgjørende for å utvikle seg som instrumentbygger og for å oppnå jevne resultater.

Håndverktøy gir en tett kontakt med materialene som gjør det enklere å se og kjenne ujevnheter i materialene. Høveljernet er blant de mest brukte i et gitarverksted. Med dette retter jeg kanter og flater, forbereder dem for liming, tar bort overflødig materiale, tynner lokk, bunner og sarger. Høvelen gir en stor grad av presisjon, samtidig som det også fungerer til grovarbeid. Et tungt og balansert jern er viktig, men en godt kvasset egg på et blad av god stålkvalitet er enda viktigere. Jeg har brukt både høvler av størrelse #4 og #5 samt minihøvel til detaljert arbeid.

Japansk verktøytradisjon skiller seg fra den europeiske både i former og karbonprosenten i stålet (hardere egger). Men forskjellen ligger særlig i at de brukes mot kroppen, ved å dra, i stedet for de europeiske som brukes ved å skyve fra kroppen. Resultatet er mindre kraft, men mer kontrollerte bevegelser. Særlig sagene gir raskere og renere kutt med mindre flis enn de europeiske og sagene jeg bruker er utelukkende av denne japanske designen. Tennene er utformet forskjellig på sager som skal sage på langs eller på tvers av veden og det tynne snittet sagen etterlater seg er fordelaktig for uttaket av kanalene der beinet sitter i stolen og der båndene bankes ned i gripebrettet.

Siklingen er et meget enkelt verktøy, men blant gitarbyggeres mest brukte. En tynn rektangulær (eller kurvet i ulike mønstre) plate av hardt stål med skarpe krokformete kanter. Den fungerer nesten som en høvel, ved å skrape av syltynne flak tre, men er mer allsidig fordi den kan bøyes, vendes og kommer til på vanskelige steder. Ofte kan sandpapir være overflødig på en godt siklet overflate, fordi siklingen etterlater seg en jevn og vakker overflate uten å fylle porene med støv. Sliping av den krokformede eggen på siklingen gjøres med et jern av hardere stål (*burnisher*) og krever en del trening. Likevel er siklingen det beste alternativet for en mengde steg i bygingsprosessen og har antagelig vært blant mest brukte i instrumentmakerens verktøykasse gjennom århundrer.

Hyssing og gummistropper har vist seg å være gode alternativer til tvinger og klemmer, og noe jeg har brukt så ofte jeg har kunnet. Gummistroppene utøver enormt trykk potensielt med hvor mange ganger jeg surrer og hvor mye jeg strekker stroppen ut. Limingen av bunnen og lokket til sargen og gripebrettet til halsen ble gjort på denne måten. Bomullshyssing på sin side krever helst en kile slått inn for å stramme til skikkelig, noe jeg gjorde da jeg skjøttet lokket på midten og limte sammen bordene i bunnen. Teknikker for å utøve press med hyssing er interessante fra et historisk perspektiv siden tvinger er et relativt nytt redskap. Det er fullt ut mulig å bygge en ronroco uten tvinger og klemmer.

Et *go-bar deck* er en plate (gulv) med et tak uten vegger. Jeg bruker det for å lime spiler og bjelker til flate plater slik som lokket. Med lister som er noe lengre enn avstanden fra taket ned til gulvet, presses delen du skal lime ned mot gulvet med kraften fra lista som står i spenn ned fra taket.⁸⁵ Med flere lister får du et jevnt press på mangfoldige kilo som enkelt, raskt og nesten uten fare for utglidninger kan settes opp og plukkes ned. Rengjøringen av overflødig lim er også enkelt med denne teknikken.

Hvorvidt lim er å anse som materiale eller verktøy er en definisjonssak. Ulike limtyper brukes i instrumentbygging og jeg vil kort kommentere de jeg har brukt i denne ronroco. Hornlim er den tradisjonelt brukte, og er et helt naturlig og ufarlig lim å arbeide med. Det finnes ulike typer laget av forskjellige dyr og deler av dyrene, med ulike styrkegrader og kvaliteter, som limer ved å danne molekulære bindinger til limflatene. Fordelen med disse fremfor andre typer lim er flere; ved å tilsette fuktighet og varme er unionene reverserbare og et instrument kan dermed enkelt åpnes for reparasjon uten fare for å ødelegge treverket. En annen fordel er at limet krystalliserer seg til å bli meget hardt, noe som er bra for overføringen av vibrasjoner mellom delene som utgjør et instrument. Dyrelim har også vist seg meget resistent mot tidens tann, noe de moderne syntetisk produserte limtypene ikke har kunnet testes for enda. I tillegg er dyrelim enkelt å lime fordi det ikke trenger overdreven vekt for å lime godt; fordi limet begynner å feste seg ettersom temperaturen faller under 50 grader, trenger det ikke lang tid i klem. På dette instrumentet er spilene på lokket limt med vekten fra bare fingrene; jeg presser biten som skal limes godt ned i lokket med litt bevegelse for at luften som fanges mellom limflatene skal presses ut. Vakuemet som oppstår hjelper å suge flatene ytterligere mot hverandre og etter hvert som temperaturen faller holdes de på plass. Rundt 30 sekunder med fingerpress er nok. At limet må være varmt, ikke varmere enn 65-70 grader, er likevel et problem siden åpningstiden blir så kort ettersom temperaturen faller. Liming må derfor forberedes godt. Jeg har både varmet delene forut for liming og brukt varmpistol etter at limet er plassert på den ene limflatene, for å oppnå gode resultater.

Også syntetiske såkalte PVA lim (*Polevinyl acetat*) er mye brukt av instrumentmakere. Det er vannbasert og tørker i kontakt med luft. Siden det danner en hinne av plast er det viktig å bruke en type som blir meget hard (*Titebond Original* er mest brukt). Fordelene med dette limet i forhold til hornlim er den lange åpningstiden (5 minutter) noe som gjør det enkelt å arbeide med. Kritikerne er opptatt av at det krymper, at det aldri blir like hardt som hornlim,

⁸⁵ Se figur 17.

og at det forandrer seg og derfor ikke vil holde over lang tid. På denne ronroco har jeg brukt kaninskinnlim mellom deler i stor bevegelse, som mellom lokket, spilene, sargene og stolen, mens jeg har brukt Titebond Original i de mer stabile unionene som i halsen og bunnen.⁸⁶

En god rasp og ulike slag knivblader som kirurgiske og stemjern er nyttig gjennom hele prosessen og jeg tror ikke disse trenger videre introduksjon her. Det viktigste med dem er et jevnt vedlikehold med kvessing så fort de ”tar” mindre. I arbeid med detaljer på små flater er det viktig med jevne og gjennomførte bevegelser uten ”lugging”. Skarpe redskaper er uunnværlig for å oppnå dette. Til kvessing har jeg brukt vannsteiner opp til 8000 grit.



Figur 13: Oversiktsbilde over verktøyet som er brukt

Avslutningsvis vil jeg også nevne sandpapir som er en viktig del av instrumentbygging. Dette er først og fremst fordi instrumentene også er en pyntegenstand som skal reflektere håndverket bak. Innvendig i lyd-kassen er alle delene pusset ned til 360 grit sandpapir, limflatene er pusset til 80 eller 150 grit. Utvendig er det pusset ned til 400 grit før porene ble fylt med pimpstein, noe som ytterligere finpusser overflatene. For mest mulig effektivt å

⁸⁶ Etter uhellet der instrumentet gikk i bakken, limte jeg halsen til kroppen med epoxy. Dette for epoxy fyller sprekker og hull bedre enn de andre to typene, noe som var viktig fordi trefibrene var revet av på flere steder.

pusse en overflate fin, bruker jeg følgende sandpapir inntil sporene fra forrige grit er borte: 80 – 150 – 240 – 360 - (500).

Av elektrisk verktøy har jeg benyttet en båndsag, en valsepusmaskin, en multitoolmaskin, en vannkoker og en varmpistol. Dette har kun vært for å effektivisere noen steg; de er ikke nødvendige for et godt resultat.

4.2.2 Byggestegene

Planleggingen av instrumentet tok til allerede juni 2010 da jeg satte meg ned en kveld og begynte den tekniske tegningen av instrumentet, men den konkrete bygginga kom først i gang ut i september. Valg av materialer og byggestrategi trengte en viss tid til å synke inn, og opplegget var gjennomtenkt bortimot i sin helhet. Likevel er det klart at nye problemstillinger meldte seg stadig under hele byggeprosessen. En detaljert gjennomgang av hele byggeprosessen kan leses i notatene i vedlegg VII.

Verksted

Jeg gjorde alt arbeidet på mitt verksted i Sverdrupgate 12 på Grünerløkka i Oslo. Verkstedet ”Guitarrería – Oslo” har eksistert siden 2007 og er satt opp for instrumentbygging, med et arbeidsrom der arbeidsbenkene står og et lagringsrom der maskinene kan bråke og ubrukt trevirke kan tørke. Min kollega Leonardo Michelin-Salomon, som jeg deler verksted med, har delvis tatt del i prosjektet gjennom innspill og diskusjon rundt valgene. Parallelt med ronrocoen bygde jeg en kopi av Belchior Dias barokkgitar fra 1581, en full restaurasjon med nytt lokk av en charango-tipo bygget i Cuzco, Peru 2006 og en av mine egne klassiske gitarer. Notatene og beskrivelsene gjorde jeg etter at hvert av stegene var fullført på en liten bærbar pc på verkstedet og fotodokumentasjon ble gjort underveis. En god bomullslue og noen varme ulltøfler var blant mine kjæreste venner etter hvert som den ekstreme vinterkulda denne vinteren begynte å sive gjennom det store vinduet rundt midten av november. Fingrene ble etter hvert så stive at notatene på en liten bærbar pc, av typen med redusert tastatur, fikk så mange skrivefeil at det gjorde det vanskelig å lese – treffe én og én bokstav i denne kulda kjentes som å tre hamp gjennom nåløye.

Selvbygd verktøy

Det å bygge noe helt nytt innenfor noe du allerede kan, viste seg å være ganske utfordrene. En ting var å finne løsninger på de tingene jeg visste at ville være annerledes, men en annen ting er det å ikke blindt bruke innarbeidete teknikker for å løse det som er mer eller mindre likt. Hele prosessen danner en helhet og stegene må stå i forhold til hverandre. Rekkefølgen dem i mellom blir nødvendigvis litt ulik mellom det å bygge en gitar og en ronroco. Prosessen skal også være normativiserende slik at det blir greiere å gjennomføre neste gang og du ikke behøver å ta alle avveiningene en gang til.

Bygge en god innvendig form var derfor noe jeg brukte en del tid på. Først spørsmålet om jeg skulle bruke en innvendig eller utvendig form; begge er metoder som har solid historie innenfor gitarmaking, selv om jeg fra tidligere stort sett har brukt utvendig form selv. Jeg valgte en innvendig form fordi jeg skulle legge bordene etter hverandre i en sfærisk form og fordi det da er lettere å få skikkelig press ned i formen for riktig passform og i limingen mellom bordene, ved å bruke bare hyssing. Deretter brukte jeg en del tid på (3-4 timer) å lage en god og solid innvendig form som var jevn og ville vare for senere bruk. Tanken med formen var den at så stor del av sammenlimingen og ”stablingen” av delene skulle skje direkte på denne. Jeg tok derfor ut spor så hæl-klossen og endeklossen kunne festes, formes og limes til sargene her, og så bordene kunne limes mot hverandre og mot sargen. På undersiden festet jeg skruer langs kanten så hyssing og gummistropper kunne ha festpunkter direkte på formen og så all kraft ville trekkes mot sentrum. Samtidig dynket jeg den godt med olje for at eventuelt limsøl ikke skulle lime hele instrumentet fast i formen. For å kunne lime sargene godt til klossene tok jeg også ut et hull ned i formen sånn at en tvinge kunne få noe å feste i mot idet sargene ble limt mot klossene ved hælen og ved enden.⁸⁷ En god del av disse forberedelsene må sies og ha vært intuitive. Heri ligger utfordringen ved å lage noe nytt. Erfaring innenfor håndverket gir en følelse av hva som kan komme til å bli problematisk og gir en evne til å koble detaljer ved det ene steget til detaljer i et annet, uten nødvendigvis å måtte rekonstruere i hodet hele prosessen som ligger i mellom de to. Selvfølgelig tok jeg ikke høyde for alt og endte opp med problemer med: for fast klemte klosser som krevde overdrevent (farlig) mye kraft for å slås ut av sporene sine. Jeg hadde også planlagt for dårlig hvor langt utenfor sargene og med hvilken vinkel jeg skulle sage hvert bord før jeg limte de mot hverandre. Dette viste seg å få konsekvenser for hvor kraftig press jeg klart å skape med

⁸⁷ Se figur 14.

hyssingen under liming. Alt i ett førte denne metoden til en stiv og god kasse der bare lokket og hals manglet da jeg tok den av formen.



Figur 14: Sarger rundt den innvendige formen under liming av endekloss (taco).⁸⁸

Valg av materialer

Grunnen til at jeg valgte gassisk rosentre og ibenholt med hvite stripe til bunnen var rett og slett fordi jeg hadde dette tilgjengelig og fordi de danner fine kontraster. Gassisk rosentre er for øvrig blant de aller beste tonetypene. Et viktig kriterium når du velger materialer til gitarbygging er å høre på dem. Holder du en planke akkurat ved et av knutepunktene for vibrasjonsløpene, (for eksempel $\frac{1}{4}$ ned på planken for å fremheve en oktav eller $\frac{1}{3}$ for en kvint), og dunker lengre ned på planken, kan du danne deg et godt bilde av hvor godt materialet klinger. Både tonehøyde, volum og *sustain* er parametre. Dette igjen er resultater av forholdet mellom tyngde, elastisitet, stivhet, jevnhet, fuktighet, osv i treet. Gassisk rosentre har eksempelvis en utsøkt lang *sustain* i slike prøver, mens ibenholt er mer dødt. Når det gjelder de myke tretypene som brukes til lokk er det samme dunkeprøve som gir et grunnlag for hvor godt det vil være, selv om jeg ved lokkene prøver ulike grep og generelt er mer

⁸⁸ Legg merke til spor for endekloss, innvendig form med hulle for tvinge, og utvendige klosser for å holde og lime sargene i riktig posisjon.

nøyaktig. I tillegg til klangen og *sustainen* i dunkeøvelsene er det viktig at treet er saget helt radialt, dvs. at åringene står 90 grader rett på flaten. Et lokk saget på denne måten har dramatisk mye bedre motstandskraft enn hvis åringene er skjeve. Til ronrocoen bestemte jeg meg for å bruke kanadisk seder (*Thuja plicata*), et tre av gigantiske proporsjoner fra regnskogen på nordvestkysten av det nordamerikanske kontinentet. Denne sedertypen, sammen med diverse ulike typer gran, er det virke som generelt foretrekkes av gitarbyggere over hele verden i dag, på grunn av sine ekstreme akustiske egenskaper. Seder er lettere og ikke like stivt som gran, men sprøere og med mindre olje. Klangmessig har seder en rundere og mer eksplosiv klang enn gran som er litt kaldere og mer balansert. Tanken min har vært å velge seder for å gi de lyse tonene en fyldigere klang, selv om grantyper er det vanligste innenfor charangotradisjonen.

Bunnen

Den sfæriske formen bunnen har gjorde at formingen og limingen av bordene var en utfordring. Bunner med stripete mønster i kontrasterende treverk er typisk for de gamle gitarene fra så langt tilbake som vi kjenner dem (fra ca. 1600), selv om så mange bord som det denne ronrocoen har, nok var forbeholdt spesielt forseggjorte instrumenter. For å få til den sfæriske formen var det nødvendig å bøye de ferdig forberedte rektangulære bordene over varme så de fikk den riktige formen. Deretter måtte jeg finne riktig fall i kurven fra midten, der de er tykkest, ned mot endene der de bli smalere. Dette er litt vrient å få til siden bordene må ligge fullstendig kant i kant hele veien. Jeg fant fort ut at jeg fikk best resultater hvis bevegelsene var lange og stabile. Da unngikk jeg å grave ut lommer og lignende. En fint innstilt minihøvel var best egnet her. Neste steg var da å finne riktig vinkel siden hvert bord i realiteten ligger i overkant av 180 grader på hverandre og det er viktig at de limes mot hverandre i hele bredden av limflatene (siden denne er så liten som 2,2 mm). Dette fikk jeg til ved å bruke et helt rett bord (bøkekjøkkenbenkmaterialer fra en kjent svensk møbelprodusent) med limte sandpapir (150 grit) over. Ved å dra bordene over sandpapiret med den riktige kurven og passe på at hele langsiden var nedi sandpapiret hele tiden, ga denne vinkelen seg nesten av seg selv. Det viktige var å la den andre kanten bare være rett. Det gjorde det lettere å stille inn kanten på det neste bordet igjen. På tross av at det kanskje kan høres ut som en frustrerende og lang prosess, tok ikke dette veldig lang tid. Vente på at limet skulle tørke var faktisk det mest tidkrevende.



Figur 15: Bordene limes over den innvendige formen ved hjelp av hyssing og spiker⁸⁹

Lokket

Lokket er det viktigste akustiske elementet i et strenginstrument. Det er her vibrasjonene fra strengene først forplanter seg og her de forsterkes og skyves ut i rommet. På innsiden av lyd-kassa er lokket strukturert med et system av spiler og bjelker. Spilene er lette og går på langs og horisontalt med åringene i selve lokket, mens bjelkene er stivere og tyngre, går på tvers og er gjerne festet til sargene. Poenget med de er både det at de strukturerer hvordan vibrasjonene beveger seg og at de forsterker slik at lokket kan være tynt og lett. Det finnes en lang rekke skoler for hvordan man strukturerer lokket i gitarinstrumenter. Utgangspunktet for de alle er der stolen sitter på andre siden, det vil si der vekten ligger og der vibrasjonene forplanter seg fra.

⁸⁹ Kurven på bordene, brede på midten - smale foran og bak, er viktig for et godt resultat.



Figur 16: Den innvendige designen av lokket.⁹⁰

For lokket i ronrocoen har jeg gjort en adaptasjon av et system utviklet av fysikeren Michael Kasha og gitarbygger Richard Schneider i USA på 1970-tallet. Viktige poenger ved designen er at den deler lokket i en side der basstonene får optimale forhold, gjennom et gradvis mellomregister til den andre siden der de lysere tonene har bedre forhold. Dette ved å gi basstonene større flater og mer masse og motsatt for de lyse tonene, som har mindre masse og stivere struktur. Et annet poeng er at lokket samtidig er asymmetrisk i strukturen slik at lokkets totale bevegelse under vibrasjon ikke følger et jevnt mønster, men ulike ”rytmer” i de forskjellige områdene. Dette har en opphissende effekt som skaper mer vibrasjon, det vil si lengre etterklang (*sustain*). Sist men ikke minst er lyd hullene flyttet fra et meget sentralt sted på lokket til områder som vibrerer lite; opp i hjørnet eller i sargene. På denne måten får lokket et større område å vibrere over, mindre energitap og lokket blir mer stabilt.

Jeg bygget sammen et lokk som var svært lett, mellom 1,8 og 2,2 mm tykt, med 14 spiler og 2 bjelker i seder forsterket ytterlige med en tynn stripe karbonfiber gjennom senteret. Den ene bjelken står akkurat under stolens forkant for å stabilisere de ekstreme bølgende bevegelsene til den lille stolen og gi mer masse for større potensial for høyden på vibrasjonen (volum).

⁹⁰ Designen gir det styrke til å stå i mot vekten fra strengene og bestemmer hvordan vibrasjonene skal forplante seg.



Figur 17: Liming i go-bar-deck.

Også lokket er sfærisk (som bunnen), men utgjør til sammenligning en del av en mye større kule (ca 6 meter i radius). Denne lille sfæriske formen ga jeg ved å fukte treverket innvendig, dekke det med plast og presse det ned i en plate med den samme formen. Fordi vannet ikke har mulighet til å fordampe utover gjør den det ned i treverket og fibrene på den ene siden strekker seg.⁹¹ Spilene og bjelkene har også den samme sfæriske formen og er limt mot lokket ned i den samme sfæriske platen.⁹² Grunnen for å jobbe med sfæriske lokk er at det gir større styrke i treet til å stå i mot den kraftige vekten fra strengene. Samtidig beskytter det lokket mot variasjoner i luftfuktighet ved at det synker litt nedover når fuktigheten er lav og strekker seg litt oppover når fuktigheten er høy. Dette gir en viss forsikring mot at lokket sprekker.

⁹¹ Denne metoden er i følge Sebastian Nuñez måten man gjorde lokkene sfæriske på lutter og gitarer (som ikke har spiler) i barokken. Mange av de bevarte instrumentene har strykejærnsmerker på innsiden som vitner om en tilsvarende teknikk.

⁹² Se figur 17.

Helt flate lokk vil til sammenligning presses sammen eller dras fra hverandre, og har derfor større risiko for å sprekke.

Rekkefølge

Rekkefølgen av byggestegene er ikke videre viktig når det kommer til de separerte delene som utgjør instrumentet; lokk, bunn, sarger og hals, selv om rekkefølgen av stegene i hvert av disse ikke har særlig variasjon og gir seg selv. Når det kommer til ensembleringen av hele instrumentet derimot, er rekkefølgen viktig å planlegge godt. Rekkefølgen for den avsluttende limingen var:

1. Sargene til hækloss og endekloss
2. Bunn til sargene
3. Hals til sargene og hækloss
4. Lokk til sargene
5. Gripebrett til hals og lokk.



Figur 18: Union mellom sarg, hals og kloss. Her møtes 41 limflater.

Lakkering

Den vanligste måten å lakkere charangoer og ronrocoer på i dag er med polyuretanlakk sprayet på. Dette har fordelen at det stivner til en relativt hard hinne som beskytter godt mot skraping fra negler og andre harde gjenstander og at det er en effektiv og rask metode. Ulempene er at lakken blir for tykk og demper vibrasjonene, samt at produktet er meget giftig. Jeg valgte å bruke en naturlig kinesisk treolje (*tung*), blandet med appelsinolje og camelliaolje (i forholdet 10/1/0,5) for at det skal trekke dypere ned i porene. Denne blandingen gir en matt og dyp finish som er meget myk og behaglig å ta på. Aller først forseilet jeg porene med en blanding av skjellakk og alkohol og fylte porene med pimpstein og mer alkohol ved hjelp av en sudd. Til slutt la jeg tre lag med olje, det første med pensel og de påfølgende med bare fingrene. Mellom hvert lag pusset jeg lett med stålull 0000. Lokket ble ikke oljet, men forseilet med skjellakk og alkohol før jeg la et syltynt lag med en blanding av bivoks, carnaubavoks og naturlig terpentin som jeg påførte med stålull. Alle blandingene fremstilte jeg selv fra råproduktene.



Figur 19: Oversiktsbilde over råmaterialene

4.2.3 Generelt om materialer

Med unntak av de syntetisk fremstilte strengene, noe Epoxy, PVA lim, et gram karbonfiber og Nylgut-strengene er alle materialene jeg har brukt naturlige og har vært brukt gjennom århundrer i europeisk og amerikansk håndverkstradisjon. Nedenfor følger en oversikt over alle materialene brukt i ferdig gjenstand.

Hals og hode:

- Mahogany
- Boliviansk jacarandá
- Platanlønn farget i rødt, gult, grønt
- Ibenholt
- Gassisk rosentre

Gripebrett:

- Ibenholt
- Bånd

Lokk:

- Kanadisk rødseder
- Padouk
- Rio rosentre
- Sveitsisk gran
- Karbonfiber
- Kubein

Sarger:

- Gassisk rosentre
- Mahogany

Bunn:

- Gassisk rosentre
- Platanlønn
- Ibenholt
- Linstoff
- Etikett i papir

Lim:

- Titebånd
- Kaninskinlim

Lakk:

- Skjellakk
- Pimpstein
- Kinesisk treolje (*Tung*)
- Appelsinolje
- Camelliaolje
- Voks (bivoks, carnaubavoks og naturlig turpentin)

Strenger:

- Nylgut

Spørsmålet om dette er en vaskeekte og autentisk ronroco, og den eventuelle argumentasjonen for og i mot dette, har jeg latt være å gå inn på her. Mitt utgangspunkt har vært å utfordre byggeklossene og meningene som utgjør instrumentet. Men jeg ønsker også å utfordre tanken om tradisjon, og da håndverkstradisjon som et fast nett av ledetråder som binder instrumenter i form, innenfor visse sosiale kontekster, til noen typer musikk etc. Hva skal vi for eksempel si om den første luttmakeren som satte på en forlengelse av halsen for en irriterende kunde som ville ha mer bass på lutten sin? Når ble i så fall denne teorbe-tradisjonen et ideal og ikke lenger den irriterende kunden, eller den gale luttmakerens verk?

5 Ronroco III og andre latinamerikanske gitarinstrumenter – autentiske hybrider?

Da europeere først kom til Amerika brakte de med seg en tradisjon for å bygge strengeinstrumenter, utvilsomt med ulike paradigmer og variasjon. I dag finner vi en lang rekke strengeinstrumenter over hele kontinentet – ulike seg i mellom, ulike fra 15- og 1600-tallsinstrumentene, og ulike fra hva disse instrumentene har utviklet seg til i Europa. Forklaringer og definisjoner av både europeiske og amerikanske strengeinstrumenter i dag går helst historisk-morfologisk til verks og understreker de formmessige familiebandene til tidlige instrumenter for å gi meningsfulle beskrivelser.⁹³ Organologien og de naturvitenskapelige klassifiseringsparadigmene denne er bygget på sørger således for at charangoen i Bolivia er et luttinstrument, mens charangoen i Peru er et gitarinstrument.⁹⁴ Men et instrument er mer enn form, og materialiseringen av ting noe utover materie. Når utvikling i gitaren i Europa ofte forklares med teknologiske fremskritt i strengefremstillingen⁹⁵, glemmer man at den teknologien var akkurat den samme for amerikanske gitarer og at disse utviklet seg i en helt annen retning. Hva er det da som driver variasjonen? Hva er det som er sentralt for hvordan instrumentet blir? Hvorfor beskrives alle gitarinstrumenter ut fra ut fra sitt opphav, som igjen baseres på en håndfull arkeologiske funn?

I dette avsluttende kapittelet ønsker jeg å åpne øynene for annen type kunnskap om instrumentene, gjennom andre typer kilder. Gjenstandsanalyse og forskjellige kulturteoretiske strategier for å tolke instrumentene inn i kontekster basert på tradisjonsuttrykk, vil forhåpentligvis antyde retningen for en slik type kunnskap.

⁹³ Ali Jihad Racy, «A Dialectical Perspective on Musical Instruments: The East-Mediterranean Mijwiz», *Ethnomusicology* 38, nr. 1 (1994): 37-39.

⁹⁴ Olsen, *The Garland encyclopedia of world music.*, 195.

⁹⁵ Peruffo, Mimmo, «Guitar strings from the 19th century to the advent of nylon», i *La Chitarra di Liuteria* (Ed. L'officina del Libro, 2001), 168-176, http://www.aquilacorde.com/index.php?option=com_content&view=article&id=56&Itemid=585&lang=en.

5.1 Materiell kultur

”No one denies the importance of things, but learning from them requires rather more attention than reading texts. The grammar of things is related to, but more complex and difficult to decipher than, the grammar of words. Artifacts are tools as well as signals, signs, and symbols. Their use and functions are multiple and intertwined. Much of their meaning is subliminal and unconscious.”⁹⁶

Bak dette utsagnet ligger en forståelse av ting som kulturelt betingede; at de gir mening innenfor sin egen kulturelle virkelighet. Siden de er materielle objekter og dermed konstante innenfor et samfunns fysiske omgivelser kan man også se dem som fundamentet over hvilke de mer flyktige mellommenneskelige kulturprosessene utspiller seg.⁹⁷ Men gjenstandene kan også sees som årsaker til hendelser innenfor de samme prosessene. De forstås og tenkes forskjellig av forskjellige mennesker og til forskjellige tider. Hos den britiske arkeologen M.B. Schiffer forklares dette som gjenstanders kommunikasjonsegenskaper, og er ifølge den samme fundamentale for konstitueringen og utviklingen i menneskelig kultur. ”The things humankind makes and uses at any particular time and place are probably the truest representation we have of values and meanings within a society”.⁹⁸ Sett fra et annet perspektiv kan dette forklares gjennom handlingsaspektet i gjenstandene. Med dette understrekes at gjenstandene oppfordrer til å brukes på en spesiell måte, og legger dermed føringer for hvordan menneskelig adferd skal foregå rundt dem.⁹⁹

Nettopp strengeinstrumentene er interessante fordi de er komplekse gjenstander som kommuniserer på mange meningsnivåer. Jeg skal her først kommentere ulike måter denne kommunikasjonen kan sies å ta form, og har for enkelthets skyld delt dem inn i fem aspekter; et musikalsk, et materielt, et prosessuelt, et symbolsk og et sosiologisk som uttrykker noe innenfor hvert sitt avgrensede meningsfelt.

Musikalske aspekter

Et av disse meningsnivåene er selvsagt tilknyttet de musikalske aspektene ved instrumentet. Og la meg da ta lett på den immaterielle kjernen i selve musikken; det er åpenbart at instrumentene muliggjør og setter grenser for harmoniske, rytmiske og uttrykksmessige

⁹⁶ W Kingery, *Learning from things : method and theory of material culture studies* (Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1996), 1.

⁹⁷ Bjørnar Olsen, «Momenter til et forsvar av tingene», *Nordisk museologi* (2004): 25-37.

⁹⁸ Michael Schiffer, *The material life of human beings : artifacts, behavior and communication* (London ; New York: Routledge, 1999).

⁹⁹ Pedersen, «Handlingsperspektivet i studiet av materiell kultur».

elementer i musikken; slik som strengeinstrumentene i Europa hadde utviklet en polyfont orientert musikk, inntil 1492, uhørt for amerikanske ører.

John Baily legger an en interessant innfallsvinkel på dette i det han kaller *the human/musical instrument interface*. Bails tanke er at det å spille et instrument er spesialiseringen i visse finmotoriske bevegelser. Musikeren gjentar mange av de samme bevegelsene ulike steder på instrumentet (og på ulike instrumenter) som i musikken anerkjennes som en musikkstil.¹⁰⁰ Musikkens kjennetegn får i følge Baily sitt opphav i møtet mellom musikeren og instrumentet og hva vi anerkjenner som kulturell variasjon, og har grunnlag i en type sammensatte bevegelser i fingre og hender. Tar vi i betraktning særlig mobile instrumenter slik som gitarinstrumentene i Latin-Amerika, er dette en interessant måte å argumentere både musikalsk variasjon og musikalsk enhet på, for ikke å glemme instrumentets føringer for det mulige og umulige i det musikalske uttrykket.

Musikken er derimot mer enn bare lyd. Når den spilles, hvordan den fremføres, hvorfor den brukes og for hvem den lages er spørsmål som i stor grad beskriver kulturelle funksjoner som er knyttet sammen med andre elementer av kulturen. Instrumentet legger føringer for alle disse fire spørsmålene. En *performance* utendørs stiller for eksempel andre krav til volum og projeksjon i instrumentet enn innendørs, der de tonale kvalitetene er viktige. Kanskje kan dette være med på å forklare de mange små gitarinstrumentene i folkemusikken i Andes og over hele Latin-Amerika; de små gitarene som har korte strenger kan stemmes høyt, uten å utsette lokket for overdreven vekt. Et lyst stemt instrument har akustisk bæreevne som langt overgår et dypere et, og egner seg dermed bedre i et utendørs og støyende miljø. Thomas Turino er inne på strengetype og den høye stemmingen av charangoer når han sammenligner de bolivianske og de peruanske (eller mestise og indianske, i følge Turino) typene og han tilskriver den indianske tradisjonen et ideal for høye, skingrende toner.¹⁰¹ Det er som jeg ser det problematisk å hevde at estetiske idealer har skapt tradisjoner, slik som Turino antyder. Derimot er det mindre problematisk å hevde de motsatte; at estetiske idealer er historisk betingede og at tradisjoner, som på sett og vis kan argumenteres å være diskursen av denne historiske betingetheten, kan spores, blant annet, i instrumentene selv.

¹⁰⁰ John Baily, "John Blacking and the 'Human/Musical Instrument Interface': Two Plucked Lutes from Afghanistan" i Suzel Reily, European Seminar in Ethnomusicology, *The musical human : rethinking John Blacking's ethnomusicology in the twenty-first century* (Aldershot England ; Burlington VT: Ashgate, 2006).

¹⁰¹ Turino, «The urban-mestizo charango tradition in southern Peru: a statement of shifting identity».

Materielle aspekter

På samme måte kan forholdet strengelengde/spenn som lokket må tåle også forklares ut fra de materielle aspektene som instrumentene kommuniserer. Strenger var laget av behandlede dyretarmer (helst fra sau eller geit) og både tilgangen på disse og evnen til å produsere jevne og elastiske strenger som tålte nok spenn til å kunne stemmes høyt var ikke selvskreven. Import av strenger fra Spania var en betydelig virksomhet,¹⁰² men antagelig var en del musikere avhengige av å lage sine egne strenger. Korte tarmer, med lavere krav til spennstyrke, er en løsning utviklet av instrumentbyggertradisjonen, men som forklaring her, på hvorfor det er utviklet så mange små gitarer i Latin-Amerika, kommuniseres den bare gjennom instrumentene selv.

Et annet meningsnivå som kommuniseres gjennom materielle aspekter knytter seg til hva slags materialer som var ”riktige” å bruke. Også dette er kunnskap som ligger innarbeidet i en tradisjon utviklet gjennom tid. Kanskje er det ikke riktig å se for seg et direkte brudd i hvordan denne kunnskapen var båret fra Europa til hvordan den ble utøvet i Amerika, men bare de biologiske forskjellene fra et sted til et annet skulle tilsi at bruddet i det miste var markant. Kunnskapen om den lokale flora, og dermed materialene i instrumentene, var selvsagt også en del av større lokale håndverkstradisjoner forut for strengeinstrumentenes ankomst. Her er det interessant å merke seg hvilken enorm påvirkning de amerikanske trærne fikk på europeisk instrumentbyggertradisjon. Ser vi bl.a. på den moderne klassiske gitaren, fastsatt av Antonio Jurado Torres på midten av 1800-tallet, er denne nettopp bygget med kvaliteter fra amerikansk trevirke, med andre ord en europeisk appropriasjon av indiansk tradisjon.

Prosessuelle aspekter

Hvis vi nå ser videre mot de prosessuelle aspektene ser vi to tradisjoner som kan spores i instrumentet. Disse presenterer samtidig en realitet som på mange måter er problematisk og hankses med, nemlig avhengigheten mellom instrument og musikk. Instrument og musikk er de to sidene på samme mynt; musikken er instrumentets funksjon i praksis og instrumentet er den fysiske representasjonen av musikken. Den samme relasjonen kan også overføres til instrumentbygger og musiker, selv om de bygger på forskjellige tradisjoner. Både tradisjonen innenfor den et instrument bygges og tradisjonen innenfor den et instrument spilles har sine

¹⁰² Hernández Azuara, *Huapango*, 34.

spor nedlagt i et instrument. Disse forteller om teknikkene som har vært med på å skape det. Når det kommer til byggingen er et instrument laget over et sett med regler som defineres innenfor de forskjellige tradisjonene. Den kanskje mest grunnleggende av disse er knyttet til hvilket målesystem man bruker, med implikasjoner for alle delene i instrumentet. Før det metriske systemet ble standardisert var det et flertall målesystemer i omløp, med det felles at de tok utgangspunkt i kroppsmål; *jeme* (spann), *palmo* (håndbak), *dedos* (peke-, lange- og ringfinger), *cuarto* (kvartspann) og *pulgada* (tomme), var typiske håndmål i Spania. Den meksikanske historikeren Hernandez Vaca gjør i en serie empiriske undersøkelser av tradisjonelt bygde instrumenter i Mexico interessante funn der disse målenhetene går igjen.¹⁰³ Andre igjen har kritisert en slik forklaringsmodell og argumenterer for at håndverkerne ikke brukte så unøyaktige mål, men derimot ustandardiserte mål, og at det dreier seg om å finne den sentrale enheten, ofte en fot, og dele denne på fire og fem.¹⁰⁴ Begge disse innfallsvinklene kan være interessante, kanskje kan de leses inn i en folkelig og en elitistisk tradisjon, et funksjonelt og et detaljrikt instrument. De presenterer i alle fall i felleskap et særlig interessant spørsmål: hva slags målenheter var i bruk eksempelvis i indiansk håndverkstradisjon før kolonialiseringen? Hadde man standardiserte mål? Hva skjedde med denne tradisjonen og kan den finnes igjen i strengeinstrumentene?

Den musiske tradisjonen sett i et prosessuelt perspektiv knytter seg til spilleteknikker. Vi har tidligere vært inne på en konseptuell kontrast mellom gitaren som et polyfont-harmonisk instrument og et rytmisk-harmonisk instrument. Dette har konsekvenser for om instrumentet bygges for å være lettspilt for venstre (polyfont) eller høyre (rytmisk) hånd. Dette gir igjen konsekvenser for den fysiske formen ved forskjeller i antallet, avstanden mellom og høyden på strengene, stemming, bredde og lengde på gripbrettet, dybden i kassen, etc.

Symbolske aspekter

I alle de ovenfor nevnte eksemplene ligger det også underliggende symbolske aspekter som kommer til uttrykk eksplisitt i instrumentene eller implisitt gjennom de andre aspektene. Det kan være valg og uttak av trær som også reflekterer symbolske aspekter ved kulturen; disse skal stå i en viss helling, riktig i forhold til sola, være så og så store og gi tillatelse til å bli felt. I hvilken grad disse symbolske aspektene er knyttet til praktisk kunnskap innarbeidet i

¹⁰³ Hernández Vaca, «La mata de los instrumentos musicales huastecos: Texquitote, San Luis Potosí. Historia y manifestación material, corporal y simbólica de una tradición laudera», 106-115.

¹⁰⁴ Eugene Clark, «Building with the Spanish Solera», *American Lutherie* 92 (2007): 8-19.

tradisjonen er i grunn uinteressant her, men at de faktisk er det er udiskutabelt. Det er foretatt en rekke studier av dette innenfor europeisk tradisjon, for eksempel med såkalt månegran¹⁰⁵, men lite er kjent om Bolivia og Peru eller andre latinamerikanske land der denne tradisjonen mange steder fortsatt holdes i hevd.



Figur 20: djevlesk vihuela spill

I charangotradisjon i Andes går koblingen mellom instrumentet og djevelen igjen som tematikk; instrumentene har djevelutskjæringer, er ”djevelstemt”, har horn, og så videre. Djevelen har vært en viktig størrelse i indiansk kosmologisjón som en synkretisert størrelse og deltaker innenfor både kristen og indiansk tradisjon. Pålimte speil går igjen på charangoer, særlig inne i lyd-kassen. Cavour gjengir et svar på hvorfor, når han siterer en boliviansk charangospiller: for at djevelen skal se seg selv i speilet og bli skremt når han ser hvor stygg han er.¹⁰⁶

Sosiologiske aspekter

Det siste jeg kort skal kommentere i denne delen er de sosiologiske aspektene som kan tolkes ut av gjenstandene. De sosiologiske aspektene ved musikken har vært av sentral karakter innenfor musikkantropologien. Hvilken plass har musikken innenfor den sosiale praksis og

¹⁰⁵ Se for eksempel: <http://www.tonewood.ch/moonwood.html>

¹⁰⁶ Cavour Aramayo, *El charango. Su vida, costumbres y desventuras.*

hvordan bygger den felles identitet?¹⁰⁷ Hvordan deler musikken tiden og ordner fellesskapets livsrytmer og sykluser?¹⁰⁸ Hvem anerkjenner den musikalske autentisiteten og hvem bestemmer autentisitetsdiskursens innhold?¹⁰⁹ Jeg skal her konsentrere meg om de sosiologiske aspektene ved gjenstandene, hva som kan leses ut av de musikalske objektene, men det er klart at mange av de samme problemstillingene kan overføres til å omfatte instrumentene. Kvaliteten; detaljrikdommen og de akustiske egenskapene ved et instrument, kommuniserer både verdi, anerkjennelse og kunnskap hos byggeren og ikke minst noe om kulturell tilhørighet hos eieren. Et fint instrument omgir seg således med et høystatus miljø, på samme måte som et funksjonelt godt instrument best forstås best av en dyktig musiker. Charango må således sies å ha vært del av et lavstatusmiljø, uten økonomisk mulighet til å dyrke perfektjon. De spanske elitene dyrket ikke disse instrumentene, men forholdt seg til de spanske originale instrumentene. Mens vi i dag ser at ronrocoen henter sin høyere status i reformuleringen av indiansk kulturarv innenfor en ny og intellektuell identitet.

Jeg har i avsnittene ovenfor gitt eksempler på hvordan gjenstanden selv kan peke på aspekter som har influert i den fysiske formen instrumentene har utviklet. Alle disse aspektene speiles i instrumentet selv og gjør det dermed til tidsvitne om sin fortid og sin samtid.

5.2 Mot en hermeneutisk tolkning

Med utgangspunkt i dette kan vi hevde at gjenstander kommuniserer og derfor kan være en rik kilde til informasjon som kan systematiseres og ”vitenskapeliggjøres”,¹¹⁰ og at instrumentene er spesielt rike i sin kommunikasjon. Dette er nettopp fordi musikken er en uttrykksform på tvers av kulturer og derfor hadde en privilegert plass som talerør i den tidlige samtalen mellom indiansk og europeisk kultur. Musikologen Charles Seeger forsvaret dette ved å hevde at musikk oversettes bedre på tvers av kulturer i kraft av sine funksjonelle egenskaper, i motsetning til for eksempel språkene som er mer strukturelle.¹¹¹ Instrumentene, musikkens materielle representasjon, er det første elementet i musikken som skal tolkes.

¹⁰⁷ Bruno Nettl, *The study of ethnomusicology : twenty-nine issues and concepts* (Urbana: University of Illinois Press, 1983), 244-258.

¹⁰⁸ Steven Feld, «Waterfalls of song: An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea», i *Senses of Place* (Santa Fe, NM: School of American Research Press, 1996), 91-109.

¹⁰⁹ John Connell, *Sound tracks : popular music, identity, and place* (New York: Routledge, 2003), 19-44.

¹¹⁰ Schiffer, *The material life of human beings*.

¹¹¹ Charles Seeger, «The music process as function in the process of functions», *Anuario* 2 (1966): 23-24.

Paul Ricoeur bruker *appropriering* som begrep for å beskrive denne tolkningen. Begrepet beskriver i utgangspunktet aspekter ved den hermeneutiske metoden for forståelse av tekst, men som Ricoeur selv foreslår, har det også overføringsverdi for andre humanistiske disipliner.¹¹² Vi kan her se det i forbindelse med Kingerys tidligere nevnte oppfordring om å lese gjenstander som tekst, og gjennom teksten i strengeinstrumentene forsøke å forklare hvorfor de “mestiseres”.

Ifølge Ricoeur presenteres en tekst (*sense*) alltid som en del av en kontekst (*reference*).¹¹³ I denne sammenhengen ser vi at teksten, vihuela og andre strengeinstrumenter som gitaren med 4 og 5 doble strenger; deler av spansk historie og sentrale for kulturell praksis i kirke og hoff, presenteres i konteksten, Andes, der den uttales som en del av den religiøse ekspansjonen, den formelle musikkutdannelsen og finkulturen. Den er en del av et prosjekt som skal etablere maktstrukturer og forme samfunnsborgerne. I øyeblikket teksten leses går likevel innholdet gjennom en metamorfose der den ikke lenger bare fungerer i forhold til sin originale kontekst, men også skal forholde seg til den nye virkeligheten den er blitt en del av. Dette nye forholdet bearbeides av menneskene innenfor den nye konteksten som kan velge å benekte, *distanciation*, eller akseptere, *appropriation*. Som allerede kommentert var strengeinstrumentene tidlige med å bli appropriert inn i den amerikanske konteksten. Approprieringen tar form gjennom, hva Ricoeur kaller, *heuristisk lek*, der ”leseren” gjennom prøving og feiling foretar en selektiv utplukking av attraktive elementer ved teksten som han dermed gjør sine egne. Å gjøre noe til del av sitt eget vil videre si å relatere det til den logikken og virkeligheten man selv (mener man) lever innenfor. Sammenhengen mellom distanseringen og approprieringen vil dermed ha skapt en ny kontekst innenfor hvilken den samme teksten tolkes på et nytt grunnlag og blir en ny tekst.¹¹⁴

5.3 Baumanns modell

Om enn uten å bruke ordet *appropriasjon* tar også den sveitsiske musikkantropologen Max Peter Baumann et lignende utgangspunkt i artikkelen ”The charango as a transcultural icon of Andean music”.¹¹⁵ Modellen han setter opp tar utgangspunkt i en person eller gruppes, her

¹¹² Paul Ricoeur, *Hermeneutics and the human sciences : essays on language, action, and interpretation* (Cambridge [Eng.] ; New York ; Paris: Cambridge University Press ; Editions de la Maison des Sciences de l’homme, 1981).

¹¹³ Ibid., 182-193.

¹¹⁴ Ibid., 186-187.

¹¹⁵ Baumann, «The Charango as Transcultural Icon of Andean Music», 18.

relatert til musikk, valgmuligheter i det man konfronteres med interkulturelle situasjoner der det som er annerledes aksentuertes. Baumann vektlegger, i grunn som Ricoeur, en selektiv middelvei der individet velger å ta aktivt del i aspekter ved den Andres kultur og med det oppretter et transkulturelt felt der blanding, og i denne sammenhengen *mestiseringen*, får gode vekstvilkår. Baumann kommenterer likevel ikke den komplekse dynamikken i dette transkulturelle feltet der ulike personer, også innenfor homogene grupper, reagerer med forskjellige svar på forskjellige elementer ved den kulturelle Andre. Han velger derimot å skjematisk foreslå tre ulike former denne blandingen kan innta; én samhandlende/separativ, én blandende/additiv og én nyskapende/transformativ; alle forholder de seg til det han kaller fusjonen, men som kategorier (og forklaringsmodell) mener jeg de forblir for statiske.

Fra et ricoeuriansk perspektiv er det også vanskelig å akseptere at møtet med den kulturelt Andre, *confronting inter-cultural situations*, (som dette møtet heter hos Baumann), kan ha to andre reaksjoner: en totalt benektende og en fullstendig aksepterende. Denne inndelingen i kategorier virker i overkant skjematisk og misvisende. En konseptualisering av musikk, eller andre fenomener for den saks skyld, inn i de tre: *ja*, *nei* og *kanskje* blir et lite dynamisk svar der han ikke knytter tidsaspektet til de kulturelle prosessene. *Ja* og *nei* må forstås som en enhetlig dikotomi, et spenningsfelt der de begge forholder seg til det samme spørsmålet. Det svaret et individ eller en gruppe gir i møtet med den Andres kultur vil nødvendigvis fluktuere i spennet mellom aksept og benektelse, både i øyeblikket møtet skjer og i løpet av den tiden den kulturelle påvirkning forgår, hvis den i det hele tatt kan sies å opphøre. La meg sette dette i sammenheng med det koloniale Amerika.

Selv om en lang rekke kulturer i Andes valgte å ikke ta del i det spanske kulturprosjektet, den spanske musikken eller de spanske strengeinstrumentene, kunne de ikke la være å akseptere at denne musikken eller disse instrumentene fantes og således var en del av deres egne muligheter og virkelighet. Likeledes sett fra den andre siden: selv om mange individer i visekongedømmet Peru nettopp ønsket å ta full del i det spanske prosjektet kunne de ikke benekte den mestise kulturen de hadde rundt seg og som formet deres egen livsverden. Det er derfor urealistisk å sette opp en grense for hva som er total benektelse eller full aksept av noe du stilles overfor, på samme måte som det er umulig å tenke seg en full benektelse av en ny kulturell virkelighet du allerede befinner deg innenfor. Kultur-kontakt har bare mer eller mindre kreolisering og hybriditet som mulighet.

Om det er rettferdig å tolke Baumann ut fra denne modellen er likevel et annet spørsmål. I en nyere artikkel om tradisjonelle instrumenter og modernisering tar han utgangspunkt i teorier om aktør-nettverk og argumenterer nettopp det tosidige *glokale* aspektet ved musikken; selv om musikken og instrumentene skaper ideer om, og binder, identitet forholder den seg samtidig til en stor og global kontekst.¹¹⁶ Den lokale identiteten kan ikke sees separat, i egenskap av seg selv, men forholder seg konstant til en virkelighet utenfor, til ulike Andre og en global diskurs. Selv om Baumann her knytter dette til en teknologisk ny virkelighet og i stor grad bruker vår tids massive og umiddelbare spredning og bruk av medier som forklaring, trenger ikke disse moderne tankene om dekonstruksjonen av de homogene samholdene å være et historisk moderne fenomen. Kolonialiseringen av Amerika skapte et samfunn som i likhet med nå, førte til ekstrem mobilitet, opprotning og migrasjoner både mellom kontinentene og innenfor kontinentet selv. Vi snakker i begge tilfellene om hybridisering uten et mål der den igjen blir ”ren”.

I så komplekse og mangefasetterte samfunn som koloniale Amerika er det åpenbart at den individuelle appropriasjonen foregikk på svært sprikende måter, alt ettersom man valgte å ta større eller mindre del i det spanske og portugisiske prosjektet, eller ettersom man befant seg geografisk langt fra de sentrale områdene for kulturell diskurs, være seg av iberisk eller variert indiansk karakter. Men det er likevel relativt uproblematisk å argumentere for en naturlig kulturkonservativisme; verken økonomisk eller kulturell tilhørighet var i utgangspunktet åpent for forhandling, særlig utenfor byene. Distansering fra kolonimakta kan sånn sett sees som en måte å reformulere maktstrukturene. I vår sammenheng betyr det at selv om instrumentene ble akseptert og appropriert inn i nye kontekster relativt langt fra spansk logikk, markerte de samtidig distansering og opprør mot prosjektet de egentlig var en del av. Med andre ord; strengeinstrumentene tok ny form i opprør.

5.4 Problemet *autentisitet*

Selv om Baumann hevder det finnes rene og ekte kulturelle uttrykk, forstår jeg at det er variasjonen han egentlig er interessert i. Alle kultur-fagene er basert på interessen for denne variasjonen i kulturelle uttrykk. Og det har feltet egentlig vært siden begynnelsen. Men samtidig har feltet sitt grunnlag i etableringen av folkekultur som vitenskapelig gren, der

¹¹⁶ Max Peter Baumann, «The local and the global: Traditional Instruments and Modernization», *The world of Music* 42, nr. 3 (2000): 121-144.

paradigmet har vært å skape målbare størrelser som kunne settes i komparative systemer og dermed passe innenfor grensene som normalvitenskap. Ifølge Bendix var det opplysningstidens refleksive arv, med sin søken etter sannhet som grunnlag for rasjonalitet, som virket på utmeislingen av det germanske idealet om folkets sjel.¹¹⁷ Nedtegningen og samlingen av folkelige uttrykk som den muntlige litteraturen og håndverkstradisjonene, fikk som overordnet mål å søke en autentisk sannhet bak de mer flyktige uttrykkene. Oppmerksomheten beveget seg dermed bort fra nået og den spontane virkeligheten og inn i en romantisert fortid. Historiske mønstre skulle avdekke en samordnet samtid.

Organologien er et åpenbart eksempel på denne vitenskapeliggjøringen av et uensartet empirisk materiale. Det organologiske systemet jobber mot etableringen av enheter ut i fra fast form og kulturelt opphav, og bruker gjerne historiske løp som beviser. Når man i studier av gamle europeiske strengeinstrumenter diskuterer hva som er en vihuela kontra en barokkgitar og en renessansegitar er det ut fra antagelsen at disse instrumentene ikke reflekterer variasjon, men etablerte autentiske enheter. Problemet med denne tankemåten er at man velger å utelukke variasjonen og hybriditeten man observerer i samtiden (hvor mange typer gitarer finnes ikke i dag?) og velger i stedet å forenkle utvalget av kilder slik at historien blir håndgripelig og ensrettet; i renessansen tenkte [alle] spanjolene slik – i den tyske barokken slik. Bendix argumenterer videre for at dette ”historiske grepet”, vitenskapeliggjøringen av det historiske materialet, nettopp er produkt av en modernistisk tankegang som muliggjør søken etter det autentiske. Produktet av dette grepet igjen blir som Nikolaus Wegman siteres på: ”the process of the Enlightenment renders tradition alien. Separated from continuity with the present, tradition is changed into mere past.”¹¹⁸ Bendix er her inne på et sentralt aspekt også for instrumentene. Håndverkstradisjonene, både de som skaper dem og bruker dem, anerkjennes visst nok som noe enestående, som noe som er verdt å fremheve på museer og slikt. Men i det samme mister de også makten over sin egen fremtid. Bare ”gamlemåten” anerkjennes i den nye museale forståelsen av hva instrumentet er. Det er med andre ord ikke instrumentene selv eller tradisjonene rundt de som forandrer seg nevneverdig, men derimot konseptualiseringen blant folk på utsiden om hva de er for noe. Det er dermed fort gjort at det blir de estetiske og symbolske aspektene som det først og fremst fattes interesse for, mens andre aspekter knyttet til bruk, struktur og helhet, aspekter innebefattet i hva Terje Planke beskriver som en tings mønster, i autentisitetens navn ikke tas

¹¹⁷ Regina Bendix, *In search of authenticity : the formation of folklore studies* (Madison Wis.: University of Wisconsin Press, 1997), 30.

¹¹⁸ Nikolaus Wegman sitert i *Ibid.*, 28.

hensyn til.¹¹⁹ Problemet med autentisitet forstått som et objektivt mål kan nettopp sies å være at den gjør blind for andre typer problemstillinger. Om jeg hadde hatt et ønske om å forstå beltedyrskallet som det autentiske elementet ved en charango, blir jeg blind for at charangoen i tilfellet ikke burde transporteres til lavereliggende områder med høy luftfuktighet, selv om også dette er et autentisk element ved charangoens mønster; nemlig den at mobiliteten for hundre år siden gikk over betraktelig kortere avstander.

Jeg nærmer meg her et kjernepoeng ved materielle ting. For mens en tings fortelling; om hvem som bruker den, hvor den kommer fra, og hva den brukes til, søker en avgrensning av typen innenfor én (eller flere) kontekst(er) inn i en fortelling om en gjenstandshistorie der autentisitet blir et mål, tilsvarer ikke den historien de ulike aspektene i livet til en ting som individ. En ting tar stilling til ulike autentisitetsdiskurser som alltid ender i konflikt med hverandre. Planke påpeker dette når han stiller materiell autentisitet opp mot autentisk funksjon i restaureringsarbeid på eldre bygninger; det ender opp som valg – hvilken autentisitet skal vi velge? I følge Planke kan autentisitet derfor ”aldri omhandle objektet i seg selv, men bare tilkjenne graden av kontinuitet ved ulike trekk ved gjenstanden, ... [det er derfor] snarere et relasjonelt begrep som forhandler tilstanden til et objekt gjennom tid”.¹²⁰

Etableringen av folkloristikk og etnologi som normalvitenskaper går hånd i hånd med etableringen av nasjonalstatene og hver hviler de tungt på hverandre; nasjonalstaten ga folkloristikken og etnologien et (autentisk) mål for sin forskning og en høy beskytter, mens disse igjen ga de unge nasjonalstatene verktøy for å argumentere sin egen eksistens, og knytte denne geografisk.¹²¹

Et lands typiske musikk og instrumenter unnslopp ikke grepet til denne sterke unionen mellom vitenskap og stat. Siden unionen bygget på produksjonen av autentiske enheter for argumentasjonen av en nasjonal identitet, ble instrumentene rask trukket ut av den konteksten de befant seg innenfor fra før, og sementert inn i rolle som autentiske eksempler på en århundrelang (og uforanderlig) tradisjon. De ble produkter av et lands (offisielle) kulturelle ånd.

¹¹⁹ Planke, Terje, «Bygningens mønster - om sammenhenger i et kulturminne», 103.

¹²⁰ Ibid., 119.

¹²¹ Stoklund, *Tingenes kulturhistorie*, 26.

En norsk kontekst: Hardingfela

Slik er for eksempel hardingfela blitt et nasjonalt symbol for Norge. Det var vakrere og mer særegen i form enn flatfela, som jo i tillegg ble hevdet at var et ”kontinentalt” instrument. Hardingfela kommuniserte særegenhet. Men i forhold til hva? Hardingfela får verdi i norsk nasjonal identitet nettopp i opposisjon til fela, fordi den var noe annet. Paradokset ved dette er selvsagt at de begge både i musikken, i bruken og i formen er variasjoner over hverandre; det er som deltakere og samtalepartnere innenfor samme dynamiske felt at de begge har utviklet seg som sentrale instrumenter i musikk innenfor det geografiske området Norge. Musikken som spilles på de er tilnærmet den samme, bruken av de var tilnærmet den samme, musikerne spilte antagelig begge, byggerne laget gjerne begge, begge fikk formendringer etter påvirkning fra de cremonesiske fiolinene ut over 1800-tallet, osv.¹²² I norsk musikkhistorie har vi likevel en ur-hardingfele, Jaastadfela datert 1651, men hvem har hørt om en norsk ur-fele? Enda i dag legges betydelige ressurser ned i arbeid med å datere en norsk hardingfeletradisjon forut for 1600, (se Hardingfeleprosjektet¹²³) og argumentet er det at hardingfela må ha bånd til en eldre norskfeletradisjon med røtter i middelalderens fidla¹²⁴, og må derfor være eldre enn fiolinen i Norge. Denne forskningen er utvilsomt meget interessant fra et tradisjonsmessig standpunkt, men den autentisitetensbundne argumentasjonen må sies å være politisk og ideologisk, snarere enn kunnskapssøkende. Både hardingfele og flatfele er variasjoner innenfor hva vi kan kalle en feletradisjon, og begge har forandret seg kraftig bygningsteknisk over tid. I løpet av den modernistiske perioden har begge blitt sementert opp i mot en ”ideell” 1700-talls form. I hardingfeleforskningen gis derimot hardingfela (og ikke flatfela) frihet til å beholde navnet gjennom ulike og eventuelle variasjoner og muteringer, og prosjektet tar dermed utgangspunkt i å autentifisere instrumentet ytterligere. Dette er pussig: hardingfela skal bevise at det har vært en ubrutt og lang feletradisjon i Norge, mens det snarere burde vært: selvsagt har det vært en lang og ubrutt feletradisjon i Norge – hardingfela var en variasjon innenfor denne tradisjonen inntil også den ble lagt død da den ble oppslukt av den museale autentisiteten, som bant både den og fela til Cremonaskolen og den videre utviklingen av den gjennom 1800-tallet.

¹²² Bjørn Aksdal, *Hardingfela: felemakerne og instrumentets utvikling* (Trondheim: Tapir, c2009).

¹²³ http://www.rff-sentret.no/index.php?option=com_content&task=view&id=177&Itemid=278

¹²⁴ <http://www.cplex.no/web/Magazine.aspx?id=hardingfel>

Andinsk kontekst: charango-tipo

På samme måte er det med charangoen i Andes; en type charango ble tatt ut fra konteksten og relasjonene den spilte med alle andre typer charangoer og sementert inn i en fast form med standardiserte mønstre. Egentlig var det en konstruksjon over mange ulike varianter, etablert av Mauro Nuñez - Bolivias første Ole Bull-skikkelse på starten av forrige århundre - der antallet strenger og strengematerialet, stemming, mensur, beltedyr. osv sementeres ut fra smaksaspekter og fascinasjon for ikonet Nuñez. Det lages fortellinger som ytterlige knytter den mot de identiteter nasjonen ønsker å formidle. Disse elementene har jeg vært inne på i detalj tidligere i teksten.

Fordi konteksten forandres så sterkt gjennom disse prosessene kan man si at det i grunn skapes et nytt instrument; det kan forandre seg mer eller mindre materielt og formmessig, bruksmessig, verdimesig kulturelt og økonomisk, osv. Dette igjen avhenger av hvilke aktører som tar del i det nye instrumentet og hvordan maktforholdet aktørene i mellom ser ut.

5.5 Materialiseringer

I boken *Materialiseringer* foreslår Dorthe Gert Simonsen og Tine Damsholt ulike strategier for hvordan man hankses med materialiseringer av ting og for å unngå det dikotomiske forholdet subjekt og objekt. De understreker at materialiseringer må forstås som et aktivt verbum, som noe prosessuelt, relasjonelt og performativt; ”noget der mobiliseres, oversættes, stabiliseres, sammenføjes eller foldes i nettverk”.¹²⁵ Poenget er ikke som vi har vært inne på ovenfor, å la ting være leselige kilder vi kan hente informasjon ut av, men derimot å søke en metode å se for seg hvordan ting faktisk modulerer og varierer gjennom tid og rom. Denne forståelsen av ting som nettverk henter sin inspirasjon i Aktør-Nettverk-Teori som på to ulike måter er relevante for materialiseringen av ting og for tenkningen om instrumenter som sådanne.

På den ene siden forstår ANT ting som eksisterende bare i kraft av deres relasjoner til andre fenomener.¹²⁶ Latours grunnprinsipp lyder således at ”nothing is, by itself, either reducible or irreducible to anything else”¹²⁷ og han understreker med det at det er relasjonene mellom ting som gir tingene innhold. Siden disse forandrer seg forandrer også tings innhold seg, og tingen

¹²⁵ Tine Damsholt, Dorthe Gert Simonsen, og Camilla Mordhorst, *Materialiseringer. Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse* (Århus: Århus Universitetsforlag, 2009), 14-15.

¹²⁶ Ibid., 23.

¹²⁷ Latour, *The pasteurization of France*, 158.

blir med det til noe annet. Ingen ting, verken grunnstoffer, elektroner eller musikkinstrumenter, består bare i seg selv, men er bygget opp i relasjon til andre ting. Alle ting er følgelig aktører i ulike nettverk og alle nettverk er aktører andre nettverk, eller ting, og konsekvensen av dette blir den at en ting er noe litt forskjellig for alle de ulike aktørene som deltar i den. Skal man forstå en hel ting, så må man forstå alle aktørene som virker på det nettverket som utgjør tingen. Et nettverk kan være alt; fra konkrete atomer, til instrumenter, mennesker, begreper, vitenskap, nasjonalisme, og så videre, og alle nettverk kan knytte seg til nye nettverk uavhengig av størrelsen på dem. Store nettverk har bånd til flere nettverk enn små og flere andre nettverk er derfor klar over at de eksisterer. En gitar er et stort nettverk som består blant annet i relasjonene til deg og meg og hva vi forstår at er en gitar. Samtidig er hver enkelt gitar deler av det større nettverket *gitar*, på samme måte som *gitar* er aktør i hver eneste gitar. Ronroco som nettverk vokser blant annet gjennom at flere som ikke kjente til instrumentet før, leser denne teksten. Teksten er således en viktigere aktør i nettverket ronroco enn en leser som etter lesningen aldri mer snakker om instrumentet (men fremdeles kjenner til nettverket).

På den andre siden er ANT relevant for materialiseringen av ting i det den forstår også materielle ting som virkningsårsak med påvirkning på andre. Det vil ikke si at, ting forstås som subjekter (som et handlende menneske med vilje), men snarere at forskjellen mellom objektivitet og subjektivitet benektes.¹²⁸ Alt er både aktører og nettverk. Dette er grunnen til at Latour selv skriver at han egentlig ville foretrekke at forklaringsmodellen ikke het Aktør-nettverk, men heller snakket om aktanter og rhizomer.¹²⁹ Aktanter beskriver bedre at alt kan ha virkning på alt, og rydder opp i den misforståelsen som ofte gjøres når aktører forstås som at subjekter velger å gå inn i nettverk. Rhizomer på sin side understreker den asymmetriske og foranderlige formen et nettverk har, og at det ikke er snakk om noen slags systematisk struktur som må være med for at nettverk skal oppstå. Men som Latour selv sier er ANT som nettverk nå blitt så stort at det å prøve å forandre det, ved å gi det et annet navn ikke ville være annet enn å bryte relasjoner og således destabilisere og forandre innholdet.

Poenget her er ikke å gå for dypt ned i Latours verktøykasse, men heller knytte instrumentene til denne forståelsen av gjenstander som rhizomer. Tar vi charangoen er det et godt eksempel på et stort og lite definert rhizom, med mange relasjoner spredt fra hverandre – ikke engang de som bygger charangoer er tilnærmet enige i hvordan den bør være. Samtidig har sterkere

¹²⁸ Harman, *Prince of networks*, 23.

¹²⁹ *Ibid.*, 14.

nettverk, som en nasjonalistisk diskurs, som ulik litteratur, som musikalsk preferanse, og så videre, gått inn i charangoen og satt sammen en mer definert charango (charango-tipo) som gjennom denne anerkjennelsen vokser som nettverk. For mange er det derfor denne strammere definerte charangoen, som er den de forholder seg til som den autentiske charangoen. Etter hvert som nettverket vokser vil og etterspørselen etter denne spesifikke typen ta over nettverkene til andre typer.

Overfører vi denne modellen på fiolinen finner vi et fascinerende stort og stabilt nettverk som involverer store aktanter som finansnæring, store kulturinstitusjoner, transnasjonale identitetsnettverk, store mengder litteratur som inkluderer de viktigste historiske publikasjonene, osv. En tilnærmet standardisert fortelling om fiolinen deles av en enorm mengde mennesker og har vært delt over en betydelig periode tid. Fiolinbyggertradisjonen reflekterer styrken og stabiliteten i dette nettverket ved å ha valgt seg et par modeller som bortimot alle byggerne kopierer og repeterer. En av de underliggende diskursene som bygges opp under over hele nettverket er at fiolinene bygget av Stradivarius, Guarneri og Amati i Cremona, Italia, rundt 1700, er fullendte og autentiske. Det er de ekte fiolinene, og aksiomet for hele den klassiske europeiske kunstmusikken. De er sentrum for organiseringen av orkestrene som musikklivet, de er så stabile at bankene slåss om å få binde pengene sine til dem, de styrer de musikalske preferansene når det kommer til klang og tonekvalitet for fioliner og opprettholder en diskurs om at tonekvalitet som fenomen er totalt og at den sammensetningen av overtoner som akkurat disse instrumentene fremviser er det vakreste. Det er interessant å se hvor nøye standardiseringen av nettverket og materialiseringen av det i en gjenstand henger sammen med den monetære verdien som gis. Tar vi gitarer til sammenligning er gitarnettverket et langt større nettverk, spredt over hele kloden og med en langt høyere produksjon av salgbare kulturuttrykk. Likevel er selv de dyreste instrumentene ikke i nærheten av samme verdier som fiolinene. Som forklaring på dette vil jeg peke på mangfoldet i ulike gitartyper, den ikke-standardiserte fortellingen om hva instrumentet er og hvor det kommer fra og den åpne byggetradisjonen som henter stolthet nettopp i variasjon.

5.6 Ronroco som aktør – ronroco som nettverk.

Å beskue ronrocoen ut fra et Aktør-Nettverk perspektiv blir på mange måter komparativt med hva andre kaller å lese de ulike meningslagene i en gjenstand.¹³⁰ Likevel gir ANT verktøy

¹³⁰ Pedersen, «Nye tendenser i studiet av materiell kultur»; Kingery, *Learning from things*.

som takler de ulike aspektene i en ting som type og som individ – som form og materie. Nettverket *ronroco* ligger i relasjonene mellom musikere, byggere, forskere, instrumentene, fortellingene disse sprer om instrumentet, plateselskapene, filmproduksjonene, nasjonalstater, etnologiske og musikkvitenskapelige institutter, mailinglister, forhandlere, osv. Spørsmålet er om alle disse snakker *om* den samme ronroco, *med* den samme ronroco eller *braker* den samme ronroco når instrumentet trer frem i deres arbeider? Det må i beste fall være en sjelden gang. Likevel produserer jo alle disse aktørene individuelt og i forhold med hverandre nytt innhold og mening som befester seg i instrumentet - noe av det kan sågar materialisere seg i det i form av visuelle eller strukturelle elementer. Det er på grunn av dette at en tekst som søker å forklare hva en ronroco er ikke kan gi en god (nok) definisjon av instrumentet som sådan, uten å ta innover seg nettopp dette mangfoldet av aktører som trekker i ulike retninger – av og til i de samme, av og til i de motsatte. Når ronrocoen på den andre siden inngår som aktør i andre begreper, som i boliviansk eller argentinsk musikk, er det også her med ulik mening. Som aktør i disse to ulike musikalske identitetene fyller ronrocoen ulike behov i en større mening og et større narrativ. Noe interessant skjer derfor når ronrocoen utvikler nye bånd til andre aktører og nettverk, for så å settes tilbake i en boliviansk og en argentinsk kontekst i form av en ny aktør; i ”Babel”-filmen som jeg har vært inne på tidligere, er ronrocoen plutselig del av et uttrykk fra nordamerikansk massekultur, når den brukes for å situere den marokkanske landsbygda i strømmen av ulike, men relaterte hendelsesforløp i filmen. Poenget mitt her er at dette får konsekvenser for forståelsen og kunnskapen om instrumentet også i sin opprinnelige form; mange av de relasjonene som utgjør nettverket ristes og må stabilisere seg på nytt, nå i justerte konstellasjoner. Sett konkret betyr det at den ganske uvanlige ronrocoen som portretteres i Vuitton-koffert i magasiner på mange språk, antagelig vil påvirke hva slags type ronroco som, for en stakkert stund, ansees innenfor kategorien Autentisk.

5.7 Håndverkstradisjon som produksjon av det hybride?

Men jeg vil ikke slippe denne tanken om begreper, om ting, om subjekter, om personer, om fortellinger og om instrumenter som konstellasjoner av mangfoldige aktører helt enda. Også hvert eneste ronrocoindivid er satt sammen i relasjonene mellom tretyper, limtyper, vibrasjonsmønstre, strenger, luftfuktighet, varme, kulde, verktøy, osv. Sammensetningen av kvaliteter i treverket og hvilken strukturell funksjon de utgjør for formen setter i stor grad

rekkefølgen og tiden instrumentet bygges i. Tar du bort aktører, som for eksempel varmekilden for limet, gir det ikke lenger mening å lime med det samme limet, og du må i tilfellet erstatte de med noe annet som får videre, små eller store, konsekvenser andre deler av nettverket. På samme måte får verktøyet byggeren har tilgjengelig, hvor kvasse eggene er, hvor godt tørket trevirke er, hvor høy luftfuktighet, noen treslags gode/dårlige evner til å bøye avgjørende konsekvenser for rekkefølgen og prosessen instrumentet blir til gjennom. Mye håndverktøy gir mer tid med instrumentet, mer tid som ofte også gir særegne og gode instrumenter. *"Atención al detalle"* – oppmerksomhet på detaljene - er det faste uttrykket for dette viktige elementet (aktøren) på rioplatensisk spansk, kanskje burde det passet bedre med *"atención al tiempo"* - oppmerksomhet til tiden? (dette betegner derimot det motsatte: ikke kast bort tiden). Forskjellen på et håndlagd og et fabrikklagd instrument ligger mye i behandlingen av virke. For mens håndverkeren behandler hver planke som aktør i hvert instrument, behandler fabrikkens planken som en tretype uten hensyn til sammensetningen av aktører i den spesielle planken eller mellom den og de andre delene av instrumentet. Dette reflekterer et sentralt aspekt ved utøvelsen av et håndverk og den handlingsbårne kunnskapen som ligger i det; bevissthet rundt antallet aktører og konstellasjoner av aktører i forskjellige mangfoldigheter og uendelige variabler er imperativt.

Nå er det ikke hovedpoenget mitt her bare det å understreke denne variasjonen og uendeligheten. Innenfor denne finnes sammensetningen av nettverk, og relasjonene mellom disse er nettopp mer eller mindre stabile. Noen, si relasjonen mellom en streng og en resonanskasse, er veldig stabile. Det er derfor selvsagt at det gir mening å gi noe navn, å oppfatte det som en enhet. Tradisjoner binder de ulike delene av et instrument sammen, og forholdet mellom aktørene "gir" en viss sammenheng som tradisjonene bygger på og skaper sine fortellinger ut fra. Fortellingene er også solide som nettverksbyggere i det de fester og befester ulike aktører til hverandre.

Poenget mitt er snarere at omjusteringene av disse konstellasjonene; hvilke konsekvenser en forandring i en liten aktør kan utløse i hele nettverket, er en sentral del av det håndverkstradisjonen ronrocobygging, gitarbygging eller andre tradisjoner bygger på. Min oppfattelse av hvordan mange tradisjonsutøvere og forskere tenker om håndverk på, er nettopp at tradisjonen jobber "mot" dette, at tradisjonen nettopp er et system som skal forsikre mot justeringer. Jeg vil derimot peke på mangfoldigheten i variablene som ligger under et instrument. Relasjonene mellom disse er aldri de samme fra gang til gang, så håndverkstradisjonen ligger i å beherske situasjoner når stabiliteten i nettverket vakler; den

ligger i beherskelsen av samspillet mellom mange ulike aktører og forholdet dem i mellom, til samlingen av disse i en enhet – aldri lik, aldri ”autentisk”, alltid mangfoldig og alltid hybrid.

6 Oppsummering

Denne teksten har vært bygget opp rundt tre separerte deler med forskjellig fokus. Disse delene reflekterer på den ene siden de ulike typene kilder jeg har lagt til grunn, mens de på den andre siden peker på forskjellige og avgrensede sfærer instrumentet ronroco kommuniserer mening innenfor.

I kapitlet Ronroco I – om hylende og hese charangoer, søker jeg å gi en historisk forståelse av hva instrumentet er, men også å peke på diskursene instrumentet omtales innenfor.

Temaene jeg tar for meg her er ment som eksempler på standardfortellinger i meningsuniverset charangotradisjonen kommuniserer og som jeg har funnet repetert i både muntlige og skriftlige varianter. Samtidig er de også et utvalg jeg har gjort: min egen forståelse av hva som er de mest representative forklaringene på hva charangoen er for folk flest (altså for mine informanter og kilder). Det er derfor ikke et forsøk på en omfattende tolkning av hva charangoen eller ronrocoen betyr. Siden problemstillingen min har hatt fokus mot hvordan og hvorfor instrumenter forandrer seg, har forsøket først og fremst vært å etablere en bakgrunn for instrumentet som fungerer som eksempel, og kapitlet kommuniserer derfor en ganske nøytral versjon av hva jeg opplever som det hyppigst uttalte innholdet i den kollektive forståelsen. Noe av problemet ved å fastsette en bakgrunn i den ene og den andre retningen er at innholdet og meningen er til dels konfliktiv med seg selv og dette har jeg forsøkt å synliggjøre.

I kapitlet Ronroco II – i materialitet og prosess, plukker jeg opp denne problemstillingen og overfører den på hva man skulle tro er en fast størrelse innenfor ronrocoene, nemlig selve instrumentet. Også i håndverkstradisjonen er det derimot så mange forskjellige variasjoner og lag med mening at det er vanskelig å se et klart avgrenset instrument. Den består av ulike tanker og forståelser av hva instrumentet er, som får utslag i ulike strategier for å bygge og designe. Disse kan settes sammen på ulike måter og resultatet jeg har bygget er et instrument som utfordrer selve ideen om instrumentet som en enhet og som en type. Jeg er klar over at jeg her kan oppfattes som provokativ innenfor etnologien som fagretning, her er man jo nettopp interessert i tradisjon som en kollektiv kunnskap - resultat av og opprettholdt gjennom tid. Når jeg da kommer og bygger et helt nytt(?) instrument, samtidig som jeg forsøker å skrive om tradisjon og autentisitet med autoritet, kan det jo virke tynt. Men det er ikke sånn at

jeg ikke har tatt inn over meg disse problemstillingene, men heller at jeg sikter litt utenfor hva som ville betegne en klassisk etnologisk problemstilling. Det er ikke beskrivelsen av håndverket jeg er ute etter, ei heller hvordan man bygger en autentisk og tradisjonell ronroco. Da ville jeg ikke valgt å skrive om ronrocoer i det hele tatt. Derimot søker jeg å problematisere instrumentet som riktig eller feil innenfor håndverkstradisjonen som bygger det. Langt fra å mene at ”alt går”, ”ingenting er feil”, argumenterer jeg for at variablene av elementene som utgjør ”riktig” er så stor at det er vanskelig å sette fingeren på hvilke trekk som er de sentrale i fenomenet ronroco, eller hvor mye trekkene kan tøyes før instrumentet faller utenfor. En innvending til dette kan være at ronrocoen enda ikke har stabilisert seg som en tradisjon, og dette kan sies å være relevant om vi ser den korte tiden den har vært bygget og den kraftige ekspansjonen den har hatt. Likevel mener jeg en slik kritikk faller på siden, siden ronrocoen bør forstås som del av en 400-500 år gammel latinamerikansk gitartradisjon, mer spesifikt andinsk charangotradisjon. Poenget er nettopp at de-stabiliseringen, eller variasjonen (i mer positive ordelag), er en viktig aktør i tradisjonen, ikke bare et resultat av den.

I kapittelet Ronroco III og andre latinamerikanske gitarinstrumenter – autentiske hybrider?, bygger jeg videre på dette, og tar opp problemer som hvilken plass det autentiske og det hybride instrumentet tilskrives innenfor nasjonalistiske diskurser. Tar vi latinamerikanske gitarer i et større perspektiv ser vi at variasjon innenfor typen er mer akseptert enn tilfellet er innenfor europeiske instrumenter, i alle fall historisk sett. Dette er noe som ofte argumenteres med at den europeiske instrumentbyggertradisjonen er kvalitativt mer perfektjonert. Jeg er derimot ikke sikker på om svaret er så enkelt. Tar vi antallet ulike typer, ser vi en rik tradisjon, ikke bare materielt sett, men også i musikalsk praksis. Samtidig er de samme instrumentene bakt godt inn i nasjonalromantisk identitet, og enkelte av de er derfor sementert fast som symboler. Disse er gjerne de mest representative for landenes musikk i dag.

Kapittelet går i gjennom noen av de teoretiske verktøyene som brukes når det skrives om musikkinstrumenter og materiell kultur, og viser på hvilken måte de kan brukes for å si noe om latinamerikanske gitarinstrumenter generelt og ronrocoer spesielt. Særlig begrepet om autentisitet har stått sentralt i kulturstudiene, og det gjør det også i dette kapittelet.

Autentisitetsbegrepet gjør forståelsen av ting som type kontra individ trykkende, siden en gjenstand alltid må forholde seg til et flertall ”ekte” trekk ved typen den kategoriseres som for å kunne smykke på seg tittelen Autentisk. Til dette treffer Bruno Latours kritikk av reduksjon (og irreduksjon) godt fordi han vektlegger kompleksiteten i gjenstanders trekk og peker på

varigheten ved stabile konstellasjoner av visse trekk. Siden ingen slike konstellasjoner er så stabile at de står helt stille, kan man heller ikke redusere gjenstanden de utgjør i felleskap til en fast enhet.

Blant de viktigste poengene denne teksten kan bidra med er å ha dette i tankene nettopp i studiet av historisk instrumentarium, i det minste for instrumentene som klang før klassisismen sementerte vår tradisjonsforståelse. Det blir feil å sette for skarpe definisjoner på kategorier som barokk-gitar eller renessanse-gitar, eller fiolin for den saks skyld. Hvorfor skal vi ta utgangspunkt i organologiske kategorier av instrumentene, når (nesten) alle aspektene ved et instrument forteller oss om variasjon? Hvorfor skal vi tenke historiske instrumenter som epokebestemte, når det for det første ikke finnes et entydig kildegrunnlag som tilsier dette, og det for det andre først er utpå 1800-tallet at våre eldste instrumenter stabiliseres? Slipp instrumentene fri! er en fristende kommentar. Og det er da ikke først og fremst instrumentene selv jeg mener, de er på sett og vis frie i det de flyter rundt med forandringene blant sine aktører. Det er heller den historiske forståelsen av instrumentene jeg ønsker å få has på.

Variasjon i instrumenter er flytende langs ulike akser; for det første er det en variasjon i aksept for variabler som en del av utøvelsen av en tradisjon. Disse variablene kan føre til stor variasjon innenfor et typebestemt instrument, si for eksempel en charango som vi har sett nærmere på her. Men samtidig kan aksepten for variabler også ligge i anerkjennelsen av mange forskjellige typer instrumenter, slik som for eksempel gitarinstrumentene i Amerika. På en annen måte er variasjonen også knyttet til tid. Det vil si at hva som er et instrument må sees innenfor samtiden den er en del av. Denne historistiske forståelsen fører til at instrumentene, både som typer og individer, forandrer seg og gir ulik mening i løpet av ulike tidsperioder. Således er jeg ikke i tvil om at nye instrumenter vil komme og forgå innenfor den andinske charango-familien, som at fiolintradisjonen en gang litt lengre frem i tid vil åpne seg og gå i nye retninger.

Ronroco som en type gitarinstrument, som et individ i charangofamilien, som representant for variasjonen i latinamerikansk instrumentbyggertradisjon og som barn av iberisk og europeisk musikkpraksis, representerer for meg så godt denne aksepten for variabler. Samtidig som det omtales og lever som om det skulle være et helt spesielt veletablert instrument - med en klar uttalt mening. Og det utrolige er at jo mer den refereres til på denne måten, jo mer blir den akkurat det.

Men selv om ronrocoen har en boliviansk og andinsk tilhørighet påvirkes også denne tilhørigheten av strømninger utenifra. Bruken av ronroco innenfor world-music-sjangeren og til filmmusikk har paradoksalt nok gjort ronrocoen mer andinsk også i Andes, noe som reflekterer de mange ulike stedene et instrument henter sitt meningsinnhold fra.

Et avsluttende poeng har vært at denne måten å se instrumentet som samspillet mellom mange påvirkende aktører også gir konstruktive måter å tenke om gjenstanden på et materielt nivå. På denne måten kan det argumenteres for at forskjellen mellom håndbygde og industribygde gitarer ligger i håndverkerens sensibilitet til samspillet mellom de ulike aktørene i instrumentet. Beherske det å variere byggingen av instrumentet ut fra hva slags deler og trekk ved delene man har å jobbe med, er et sentralt aspekt ved det å utøve et håndverk godt. Håndverkstradisjon må derfor ikke forstås som en oppskrift, men som en måte å takle konstante oversettelser mellom delene.

Litteraturliste

- Agricola, Martin. The «Musica instrumentalis deudsch» of Martin Agricola: A Treatise on Musical Instruments, 1529 and 1545. Cambridge University Press, 1994.
- Aksdal, Bjørn. *Hardingfela: felemakerne og instrumentets utvikling*. Trondheim: Tapir, 2009.
- Aretz, Isabel. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1952.
- Azevedo Salomao, Eugenia. *Michoacán, arquitectura y urbanismo : temas selectos*. 1. utg. Morelia Michoacán México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo Facultad de Arquitectura División de Estudios de Posgrado, 1999.
- Baumann, Max Peter. «The Charango as Transcultural Icon of Andean Music». *Transcultural Music Review* 8, 2004. <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/baumann.htm>.
- . «The local and the global: Traditional Instruments and Modernization». *The world of Music* 42, nr. 3 (2000): 121-144.
- Bendix, Regina. *In search of authenticity : the formation of folklore studies*. Madison Wis.: University of Wisconsin Press, 1997.
- Cavour Aramayo, Ernesto. *El charango. Su vida, costumbres y desventuras*. 4. utg. La Paz, Bolivia: Ediciones Cima, 2008.
- Céspedes, Gilka Wara. «New Currents in 'Música Folklórica' in La Paz, Bolivia». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 5, nr. 2 (oktober 1, 1984): 217-242.
- Chamorro E, J. *Los instrumentos de percusión en México*. Zamora Mich.; México D.F.: Colegio de Michoacán ; CONACYT, 1984.
- Connell, John. *Sound tracks : popular music, identity, and place*. London ; New York: Routledge, 2003.
- Connerton, Paul. *How societies remember*. 1. utg. Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Pr., 1989.
- Damsholt, Tine, Dorthe Gert Simonsen, og Camilla Mordhorst. *Materialiseringer. Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Århus: Århus Universitetsforlag, 2009.
- Diaz Gainza, José. *Historia musical de Bolivia*. La Paz: Editorial América S.R.L., 1996.
- Erich v. Hornbostel, Curt Sachs. «Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch.» *Zeitschrift für Ethnologie*, nr. 4 und 5 (1914). <http://www.oberlin.edu/faculty/rknight/Organology/H-S-1914-German.pdf>.
- Estrada, Jesús. *Música y músicos de época virreinal*. México: Sep Diana, 1980.
- Eugene Clark. «Building with the Spanish Solera». *American Lutherie* 92 (2007): 8-19.

- Feld, Steven. «Waterfalls of song: An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea». I *Senses of Place*, 91-109. Santa Fe, NM: School of American Research Press, 1996.
- Frykman, Jonas, og Orvar Löfgren. *Det kultiverte mennesket*. Oslo: Pax, 1994.
- Goyderi, D. J., J. R. I. Wood, og H. J. Williamson. «Aspidosperma resonans (Apocynaceae: Rauvolfioideae), a New Species from the Inter-Andean Dry Valleys of Bolivia». *Kew Bulletin* 60, nr. 2 (januar 1, 2005): 313-317.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. «El primer nueva corónica y buen gobierno». *Det Kongelige Bibliotek*, udatert. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>.
- Harman, Graham. *Prince of networks : Bruno Latour and metaphysics*. Prahran Vic.: Re.press, 2009.
- Hernández Azuara, César. *Huapango : El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. México: CIESAS ;Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca ;El Colegio de San Luis, 2003.
- Hernández Vaca, Víctor. «La mata de los instrumentos musicales huastecos: Texquitote, San Luis Potosí. Historia y manifestación material, corporal y simbólica de una tradición laudera». Zamora, Michoacán, México: El Colegio de Michoacán, 2007.
- Hernández Vaca, Víctor. *Que suenen pero que duren! : historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec*. Michoacán: Colegio de Michoacán, 2008.
- Hood, Mantle. *The ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill Book Co., 1971.
- Jahnel, Franz. *Manual of Guitar Technology: The History and Technology of Plucked String Instruments*. 1. utg. Bold Strummer Ltd, 1981.
- Kartomi, Margaret. «The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s». *Ethnomusicology* 45, nr. 2 (april 1, 2001): 283-314.
- Kingery, W. *Learning from things : method and theory of material culture studies*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1996.
- Klepp, Asbjørn. «Erfaringskunnskap - forholdet mellom læring og forståelse». *Dugnad. Tidsskrift for etnologi*, nr. 2/3 (1988): 5-19.
- Kopytoff, Igor. «The cultural biography of things: commoditization as process». I *The Social life of things: commodities in cultural perspective*, 64-94. Cambridge University Press, 1988.
- Latour, Bruno. *The pasteurization of France*. 1. utg. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1993.
- Lumholtz, Carl. *Unknown Mexico, Volume 2 (of 2) A Record of Five Years' Exploration Among the Tribes of the Western Sierra Madre; In the Tierra Caliente of Tepic and Jalisco; and Among the Tarascos of Michoacan*, udatert. <http://www.gutenberg.org/ebooks/16426>.

- Martínez Miura, Enrique. *La música precolombina*. Barcelona ; Buenos Aires ; México: Paidós, 2004.
- Miller, Daniel. *Material culture and mass consumption*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- Nettl, Bruno. *The study of ethnomusicology : twenty-nine issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 1983.
- Ochoa, Alvaro. *Mitote, fandango y mariacheros*. Zamora Mich.: El Colegio de Michoacán, 1994.
- Olsen, Bjørnar. «Momenter til et forsvar av tingene». *Nordisk museologi* (2004): 25-37.
- Olsen, Dale. *Music of El Dorado : the ethnomusicology of ancient South American cultures*. Gainesville FL: University Press of Florida, 2002.
- . *The Garland encyclopedia of world music*. New York: Garland Pub., 1998.
- Pedersen, Ragnar. «Handlingsperspektivet i studiet av materiell kultur». *Dugnad. Tidsskrift for etnologi*, nr. 17 (1991): 49-62.
- . «Ljåen - en gjenstandsanalyse». *Norveg. Tidsskrift for folkelivsgranskning*, nr. 17 (1975): 71-113.
- . «Nye tendenser i studiet av materiell kultur». I *Nordisk etnologi och folkloristik under 1980-talet. Några forskningstrender presenterade vid en forskningskurs i Uppsala*, Etnologiske Institutionen, 1990, 229-278.
- Peruffo, Mimmo. «Guitar strings from the 19th century to the advent of nylon». I *La Chitarra di Liuteria*, 168-176. Ed. L'officina del Libro, 2001.
http://www.aquilacorde.com/index.php?option=com_content&view=article&id=56&Itemid=585&lang=en.
- Planke, Terje. «Bygningens mønster - om sammenhenger i et kulturminne». I *By og bygd. Årbok for Norsk Folkemuseum*. Oslo, 2008.
- . «Feltarbeid og redselen for nærhet». *Dugnad. Tidsskrift for etnologi*, nr. 2 (1999): 39-61.
- . «Tradisjonsanalyse: en studie av kunnskap og båter». Oslo: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo, 2001.
- Ponce Valdivia, Omar. «Introducción a las afinaciones y templos del charango», 2008.
- Racy, Ali Jihad. «A Dialectical Perspective on Musical Instruments: The East-Mediterranean Mijwiz». *Ethnomusicology* 38, nr. 1 (januar 1, 1994): 37-57.
- Reily, Suzel. *The musical human : rethinking John Blacking's ethnomusicology in the twenty-first century*. Aldershot England ; Burlington VT: Ashgate, 2006.
- Ricœur, Paul. *Hermeneutics and the human sciences : essays on language, action, and interpretation*. Cambridge [Eng.] ; New York ; Paris: Cambridge University Press ; Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 1981.

- Schiffer, Michael. *The material life of human beings : artifacts, behavior and communication*. London ;,New York: Routledge, 1999.
- Seeger, Charles. «The music process as function in the process of functions». *Anuario 2* (1966): 1-42.
- Stanford, Thomas. «A Linguistic Analysis of Music and Dance Terms from Three Sixteenth-Century Dictionaries of Mexican Indian Languages». *Anuario 2* (januar 1, 1966): 101-159.
- Stoklund, Bjarne. *Tingenes kulturhistorie: etnologiske studier i den materielle kultur*. Museum Tusulanum Press, 2003.
- Tale, Ana, Juan de Dios Yapita. «The origin of the charango». *Latin American Indian Literatures* (1979).
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Grove's Dictionaries, 2001.
- Thomas, Nicholas. *Entangled objects: exchange, material culture, and colonialism in the Pacific*. Harvard University Press, 1991.
- Turino, Thomas. *Moving away from silence : music of the Peruvian Altiplano and the experiment of urban migration*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- . «The Charango and the 'Sirena': Music, Magic, and the Power of Love». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 4, nr. 1 (april 1, 1983): 81-119.
- . «The urban-mestizo charango tradition in southern Peru: a statement of shifting identity». *Ethnomusicology* 28 (1984).
- Tyler, James. *The early guitar : a history and handbook*. London: Music Dept. Oxford University Press, 1980.
- Virdung, Sebastian. *Musica getutscht*, 1511.

Ressurser på internett

Asociación Internacional del Charango: <http://www.aicharango.org/>

Asociación Argentina de Luthiers: <http://www.luthiersargentinos.com.ar/>

Atlas of plucked instruments: <http://www.atlasofpluckedinstruments.com/>

Cappelen nettleksikon: <http://www.caplex.no/>

Charango Perú: <http://www.charangoperu.com/>

Federico Tarrazona: <http://www.federico-tarrazona.com/>

Feria y festival Nacional del Charango Aiquile: <http://www.aiquile.net/>

Florinett Tonewood: <http://www.tonewood.ch/>

Monica Hall: <http://www.monicaHall.co.uk/>

Musical Instrument Museum: <http://www.themim.org/>

Musical Instrument Museums Online: <http://www.mimo-project.eu/>

Rådet for Musikk og Folkedans: <http://www.rff-sentret.no/>

Sociedad Boliviana del Charango: <http://www.charangobolivia.org/>

Vedlegg

I. Ulike charangoer

STØRRE	TYPER	MENSUR	NAVN
LSE			
Små	Charango	Fra 22 til 33cm	Walaycho/sacabeño/ranqha/ medio requinto/anzaldeño pequeño/pukarillo pequeño/ campesino/ pocoateño/ pecho de cóndor/tortuga/ diablo/vallegrandino/moqo/ charamp'ala
		Fra 34 til 38cm	Charango tipo/aiquileño/ quirquincho/ mediana pequeña/fandanguero/ tarugueado/eléctrico/ betanzeño/ch'aquí/pecho de gallo/sonkoy/carnaval
Medium	Medianas	Fra 39 til 49cm	Ronroco/ mediana/ jalk'a/ anzaldeño grande/segundo requinto/ thalachis/guitarrones altos/ p'alta/samba/uñancha/ barítono campesino
		Fra 50 til 60cm	Baritono bajo/Ronroco/ guitarra chicheã/intermedia burrero/guitarrilla uru chipaya/ guitarrilla potosina /jatun charango/guitarron/ thalachis/Jalisco
Store	Guitarrones og bajos	Fra 61 til 69cm	Mediana grande/charangón/ ranqha charango bajo/jalk'a grande/guitarrón de Lequepalca/khonkota
		Fra 70 til 85cm	Guitarrón vallegrandino/bajonero/ charango bajo/ranqha bajo

Figur 21: Oversikt over ulike varianter av charangoer i Bolivia¹³¹

¹³¹ Cavour Aramayo, *El charango. Su vida, costumbres y desventuras*, 121.

II. Liste over verktøy

Håndverktøy:

Høvel – cepillo/garlopa
sikling - rasqueta
rasp - escofina
stemjern - formón
sag - serrucho
hammer - martillo
skyvelær - calibre
linjal - regla
kniv - cuchillo
blyant - lapiz
gummistopper – bandas de goma
hyssing - hilo
tvinger - prensas
klemmer -
sandpapir (80, 150, 240, 360, 500, 800 grit) - lija
slipestein – piedra de afiler
burnisher -
go-bar-deck

Elektrisk verktøy:

Båndsag – sierra de banda
Valsepusmaskin – lijadora de espesor
Multitoolmaskin
Vannkoker – calentador electrico
Bøyejern - hornito
varmepistol – pistola de calor

III. Materialer

Trevirke:

Acer pseudoplatanus – Platanlønn - Platano
Caesalpinia ferrea - Bolviansk rosentre (Pau ferro) – Jacarandá boliviano
Dalbergia baronii – Gassisk rosentre – Jacarandá de Madagascar
Dalbergia Nigra - Rio-rosentre – Jacarandá de Bahía
Diospyros crassiflora - Ibenholt fra Kamerun - Ébano
Picea abies - Gran fra Sveits - Abeto
Pterocarpus tinctorius - Padouk fra Gabon – Palo rojo
Swietenia macrophylla - Mahogany fra Brasil - Caoba
Thuja plicata - Kanadisk seder (Redcedar) – Cedro rojo

Lim:

Kaninskin lim
Polyvinyl acetat (PVA) av type alifatisk resinat

Lakk:

Kinesisk treolje (Tung)
Appelsinolje
Cameliaolje
Bivoks
Carnaubavoks
Naturlig terpentin fra furunåler
Ethanol (96%)
Skjellakk
Pimpstein

Annet:

Stoff i lin
Etikett i papir
Strenger i *Nylgut*
Ku-bein fra femur
Vegetalt elfenben (*Tagua*)
Bånd - 18% nikkel/sølv legering

IV. Mål

Alle mål i millimeter:

Mensur: 480
Total lengde: 740
Lengde lydkasse: 340
Bredde hofte - liv - skuldre: 210 – 120 - 145
Bredde hals ved sadel - 12. bånd: 570
Bredde sarger ende – liv – hals: 48 – 81 - 57
Dybde lydkasse maks – min: 91 - 50
Tykkelse hals 9.bånd - 1.bånd: 20 - 18
Tykkelse hode: 17
Tykkelse lokk – sarg – bunn - *golpeador*: 1,8/2,1 – 2,2 – 2,3 – 0,5
Radius lydhull: 22
Stol lengde – bredde – høyde: 100 – 17,5 - 8
Avstand mellom strenger sadel – stol: 6/2,5 – 7,2/3,4
Strenger høyde over 12.bånd – over lokket ved stolen: 2,3 – 8,9

V. Oversettelse av ord og uttrykk

Tapa/cara	- Lokk
Fondo/espalda	- Bunn
Aros	- Sarg
Mango/brazo	- Hals
Cabeza	- Hode
Pala	- Hodeplate
Clavijeros	- Stemmeskruer
Hueso	- Bein
Golpeador	- Beskyttelsesplate
Taco	- Kloss
Cenefas	- Utvendige lister
Contrafajas	- Innvendige lister
Diapasón	- Gripebrett
Puente	- Stol
Cintura	- Liv
Trastes	- Bånd
Boca	- Lydhull
Roseta	- Rosett
Llaukeado	- Utskåret
Barras	- Bjelker
Espinetas	- Spiler
Duelas	- Bord
Molde	- Form

VI. Notater fra byggeprosess

Steg 0. Teknisk tegning

Tegningen av instrumentet ble bygget opp på følgende måte:

Midtlinjen tegnes på et stort ark, med merker for den totale lengden av instrumentet, mensur, lengden på hodet og lengde på gripebrett, samt halve mensuren som tilsvarer halve strengelengden, altså 12. bånd og der kroppen felles inn i halsen.

Steg 1. Innvendig form

Steg én var å bygge en innvendig form som jeg kunne bygge opp sargene og bunnen rundt. I moderne gitarbygging er det vanligst å bygge gitaren med en eksternt form og en såkalt *solera*, et tilpasset underlag som gitaren settes sammen oppå. I luttbygging og barokkgitarbygging er det dog vanlig å bygge rundt en indre form, særlig fordi det er en fordel at de lange bordene som utgjør skålformen har et fast og stabilt underlag som holder det fast og som leder kurven de skal ha. En av grunnene som bekrefter at man bygde med innvendig form før er små hull som er funnet i sargene på både Belchior Dias sin gitar og vihuelaen på Jaquemart. Disse er detaljert fylt og tettet av bygger etterpå, og tyder på at sargene er skrudd eller spikret fast til en indre form. Også strykeinstrumenter og lutter bygges rundt en innvendig form. Siden bordene på denne ronrocoen er like som barokkgitaren, ville jeg følge denne strategien. Hva gjør så en innvendig form? Det betyr stabilitet i stablinga av bunnen, at sargene holder seg til formen, men først og fremst at lokket limes til slutt. Dette er motsatt av den spanske gitarbyggertradisjonen der lokket og halsen er det første som limes sammen. En sentral forskjell i disse to byggemetodene er den at når lokket går på til sist kan man forsterke og beskytte mot fuktighet, alle limflatene på innsiden av kassen, noe vi kan se i alle de gamle bevarte instrumentene, som har disse forsterkningene i pergament, i lin eller i papir. Paradigmeskifte i spansk gitarbygging, antagelig med Antonio Torres, på 1800-tallet, går man bort fra dette og bygger gitarer som er renere innvendig og forsterket med tre isteden.

1. Ut fra tegningen og designen jeg allerede hadde fastsatt, tok jeg ut høyde og regnet ut hvor dyp kassa skulle være på dypeste punkt. I en granblokk 2x4 tommer saget jeg ut formen på båndsagen. Deretter regnet jeg ut fallet fra midtpunkt til der bunnen møter sargene og tegnet vinkel i forhold til denne. De neste 2x4 tommer granblokkene sagde jeg ut form, men med innstilt vinkel på bordet, slik at fallet ble tilnærmet hvordan det skulle bli.
2. Disse tre stykkene limte jeg deretter sammen på et flatt underlag med tvinger. Med en raspe rundet jeg først hver og enkelt av kantene mellom blokkene. Deretter gjorde jeg overflaten jevn ved å dele hver flate i 3 deler med en blyant og med raspen ta bort det overfløidige materialet. Dette er en teknikk jeg har lært av Julio Malarino og som effektivt hjelper en med å lage jevne og runde overflater.
3. I formen sagde jeg ut perfekte spor så klossene, de som holder sargene sammen foran og bak, kunne festes uten å falle ut, men ikke så hardt at de ikke ville slippe etterpå.
4. Avslutningsvis oljet jeg hele formen med tre lag olje og avsluttet med et godt lag med voks, for å unngå at limet skal få tak og dermed minimisere faren for å lime bunnen og sargene fast i formen

I etterkant har jeg tenkt mye over hvordan jeg burde ha passet inn en type spansk hæl i stedet for bare innvendig kloss. Avveiningene jeg gjorde da var praktiske: vanskelig å passe inn noe som skulle kile seg fast og det var vanskelig å legg inn kiler for å lime sarger til hals., og teoretiske: en indre form innbiller jeg meg at har som prinsipp at halsen limes på etter at kassa er bygget, jeg vil ikke blande metoder. Samtidig er ikke fryktelig mye vekt på lokket så det ville klare seg bra med en firkantet spiker, slik som har vært vanlig på lutter og gitarer tidligere. Etterpå har jeg angret noe på dette, siden jeg ikke helt hvilken skole jeg da følger, fordi flaten halsen limes til er rundet og dermed vanskelig å få perfekt (tidkrevende). Det krever også at halsen festes med spiker før lokket går på. Helt fra Belchior Dias instrument er det tydelig at det var vanlig med hel på gitarene. Men hvis den arabiske lutt tradisjonen var i Spania så lenge, kan man vel kanskje gå ut i fra det motsatte også var vanlig?

Steg 2. Bøye sargene

1. Siden instrumentet er asymmetrisk, måtte jeg være nøye med bøyinga. Sargene i Madagaskar-rosentre (*Dalbergia Baronii*), tykkelse på 2,2 mm, ble fuktet 20 minutter før og lagt i en pose med et vått håndkle rundt. Deretter bøyet jeg en og en over et jern med varme (oppunder 200 grader).
2. Jeg limte dem så direkte rundt formen, til klossen foran og bak, med tvinger. Siden ikke tvingene var lange nok måtte jeg borre ut et hull i formen som jeg kunne spenne mot.
3. Når dette var tørt la jeg inn detaljene på bakenden. Disse er satt 1 mm inn i sargene og har bare den funksjonen å dekke over skjøtet mellom sargene. Jeg limte det med teip og raspet og pusset ned til riktig høyde.
4. Til slutt brukte jeg stemjern og en mini-høvel til å ta ned kantene på sargene, til samme høyde og vinkel som kantene på formen.

Steg 3. Bunnan

Noe av poenget her har vært å bygge en ronroco med inspirasjon i det opphavet den påberoper seg, nemlig barokkgitaren, det vil si å blande den laminerte og sfæriske kroppen. To viktige elementer i barokkgitaren er at de er lette med tynne materialer, samt at de visuelt vakre og forseggjorte. Den sfæriske kroppen de ofte har, er en sterk konstruksjon som tillater skjøre dimensjoner. Det virker å være, når man ser instrumentene, et ideal om å bygge det på grensen av hva det tåler. Dette snakket også Sebastian Nuñez om, og hevdet at lutten gjerne hadde bord så tynt som ned mot 1 mm. Dette er dog selvsagt avhengig av materialene man bruker, både tretype og hvilken retning veden går – radially kuttete bord, som mine her, er gjerne litt tykkere. Akustisk sett kan vi kanskje hevde at tynne materialer gir mer overtoner.

Det visuelle elementet bestemte jeg at særlig skulle gis at bunnan; gjennom den sfæriske formen og gjennom kontrastene mellom trevirke.

1. Jeg sagde opp ibenholt i 7 bord på 9x2x470 mm, og madagascar-rosentre i 8 bord på 170x2x470mm. Videre skar jeg ut med kniv 18 lister fra en tynn platanlønn-finér (0,5mm) for å legge som en hvit stripe mellom hvert bord av ibenholt og rosentre.
2. Bordene ble bøyd fuktete over varme, til riktig form.
3. Bordene ble limt ett og ett. Senterlinja var ibenholt. Alle ibenholtbordene ble holdt rette (jevn bredde langs hele lengden), mens rosentrebordene ble gitt den nødvendige innsvingen foran og bak. Den riktige kurven fant jeg ved å legge bordet hardt mot formen, markere med blyant halvparten av den avstanden som skilte bordene på midten, på begge ender. Det overflødige tok jeg bort med en høvel som etterga seg en flat kant.

For å finne den riktige vinkelen på denne kanten, bordene ligger jo i noen grader på hverandre, skrapte jeg bordet, nå både bøyd og med riktig kurve, stabilt i rolige bevegelser over et sandpapir som var limt på en flat overflate. De tre første bordene limte jeg med klyper, men da disse ikke var store nok i åpningen lenger, tok jeg i bruk bomullshyssing (for å presse ned mot formen og inn mot tidligere bord) og to spiker som stod i ytterkant og presset hvert bor innover. Slik gjentok jeg bord for bord, annen hver side, til hele formen var dekket av vekslende rød hvite og svarte striper i rosentre, platanlønn og ibenholt henholdsvis. Størst problemer hadde jeg med å få det jevnt, dette først og fremst fordi bordene ikke var helt jevnt bøyd. Neste gang vil jeg lime bordene direkte til sargene og klossene med en gang.

5. Neste steg var å lime bunnen til sargene og klossene, noe som ble gjort med ekstra sterk papirteip og gummistropper, på tvers av bordene – et halvveis godt resultat... i det minste er strukturen stabil og hard, domene virker å tåle veldig mye.
6. På innsiden limte jeg nå et stykke linklede over hele bunnen og skjøtene mot sargen, med noe utvannet hornlim. Linklede forsterket ytterligere strukturen, men ligger der først og fremst for at ikke limflatene skal skille seg, samtidig som det regulerer fuktigheten.
7. Utsiden jevnet jeg til med rasp, sikling og deretter sandpapir 240.

Steg 4. Lokket.

Designen jeg hadde landet på var altså med forflyttet lyd hull, for å utnytte plassen på hele lokket. Forflyttede og asymmetriske lyd hull er vanlig i ronrocoer. Med den innvendige struktureringen har jeg ønsket å lage et ekstremt lett, men stivt lokk. Det har halvannen bjelke, med 14 spiler, en adaptasjon av designen instrumentmakerne Kasha og Schneider utviklet for gitar.

1. Selve lokket er i Kadadisk rødseder (*thuja plicata*) av beste kvalitet, pusset ned til 2-2,2mm. Et relativt tynt lokk.
2. Spilene er lagt ut i et system som er ”brukket” under stolen, mens de sprer seg utover (med 10 grader for hver spile) fra sentrum (der vibrasjonen kommer fra). Stolen stabiliseres av en kraftig bjelke (tre laminerte lag med seder 10 mm bred) som har mye masse. Massen i bjelken aksentueres på bassiden av instrumentet og tar gradvis av ned mot en lyse siden av instrumentet. Alle spilene er limt helt inntil den kraftige bjelken; dette for å gi mere stabilitet og samtidig forhindre at det former seg en ”brønn” i lokket foran stolen etter hvert som instrumentet blir eldre. Spilene bak stolen er forflyttet i forhold til spilene foran stolen med en hal distanse (10mm), og målet med dette er å bryte opp en ”fast” vibrering når stolen vrir på seg i horisontal retning. På den lyse siden er det gjennomgående mindre masse, men samtidig stivet kraftig opp med en bøyd spile som strekker seg helt opp til under gripebrettet. Denne er tynn (2mm) og høy, og forsterket ytterligere med to andre spiler som gir den fot. Grunnen til at jeg ønsker å stive opp såpass kraftig i dette området er to; først og fremst for å stive til denne halvdelen av lokket for å tilgodese vibrasjonene her (som er kortere og raskere), men også for å lage et lokk som ikke trenger bjelker festet i sargene; et lokk som kan vibrere enda friere. De fem midtre spilene er laminerte med en tynn karbonfiberstrek i midten (7mm brede), mens resten er enkle på 4,5mm. I øverste delen, under gripebrettet, er lokket forsterkt men et ekstra lokk laminert over med årringene i skjelende retning, dette er for å forhindre sprekkdannelse akkurat under gripebrettet.¹³² Men det er også for å gi mer stivhet og masse i dette området som er viktig for god *sustain* i de høye registrene. På dette instrumentet er det uansett ytterligere forsterket med en *golpeador* som sitter på

¹³² Noe som er vanlig fordi hardtre (gripebrett) og mykt tre (lokk) utvider seg og trekker seg sammen ulikt ved fuktighetsendringer.

utsiden av lokket. Denne skal både beskytte for merker av neglene (instrumentet spilles i stor grad *rasgueado*) og tilføre noe estetisk, i dette tilfellet farge; jeg har valgt en rød padouk (*pterocarpus tinctorius*), men også forsterke denne sonen. Bjelken under her forsterker ytterligere, og skal gi lokket styrke til å stå imot å falle ned. Denne bjelken er festet til sargene på hver side.

3. Alle spiler og bjelker limes med årringene horisontalt på lokket, dette er i tradisjon med de gamle gitarene og luttene, men motsatt av hva som er vanlig i moderne gitarer.
4. Lokket ble først pusset ned til 2,2mm og ble etterpå fuktet på innsiden (med en teipbit over limflaten for å beskytte denne) Deretter dekket med plast så fuktigheten skal trekke seg inn i lokket og ikke fordampe, og lagt med noe tungt oppå som presser det ned i den sfærisk formede platen på undersiden. Etter hvert som vannet fordampes, trekkes fibre på innsiden seg sammen mens de på yttersiden strekkes, og gir lokket (i området under stolen) en sfærisk form. I gamle instrumenter er det vanlig og se merker etter noe varmt (strykejern?) som har samme effekt. Poenget med dette steget er å gi ekstra styrke i lokket akkurat der strengene trekker tyngst i lokket.
5. Videre sagde jeg opp spilene grovt og formet den ene siden klar for liming. Bjelken under stolen ble gitt en kurve for å følge domene jeg formet i lokket med fuktighet. Bjelken øverst er flat. Spilene og bjelkene er nå klare til å limes.
6. For delene i lokket har jeg brukt lim laget av kaninskinn. Limet varmes i vannbad (til 60 grader) og litt vann til det er flytende. Blir limet for varmt brytes proteinkjedene ned og limet mister effekt. Alle delene ble også varmet opp før liming, dette for at limet skal bruke mer tid på å sette seg. Én etter én limte jeg dem med noe bevegelse først og deretter med vekten fra fingrene, etter 30 sekunder sitter de fast, men trenger mer tid for å tørke helt. Også her limte jeg mot den sfæriske platen. Først ferdigstilte jeg de nederste 11 spilene for å ha plass til å beskjære dem til riktig form uten problemer, deretter den bøyde spilen og de neste to, samt stolbjelken. Beskjæringen av dem gjorde jeg med en minihøvel og stemjern. Formen av hver avtar i begge dimensjoner bort fra stolen helt til de ”forsvinner ned i lokket”. Videre gjorde jeg de trekantformet, for å ta bort mest mulig materiale uten å fjerne styrke. Jeg pusset dem så med sandpapir (360). Den øverste bjelken og den laminerte delen ble limt til sist.
7. Jeg formet så *golpeador* i Padouk ,med årringene på tvers av årringene i sederlokket (for å hindre felles oppsprekking).
8. Jeg pusset så alt med 360 sandpapir for å ta bort merker.

Lokket er nå en merkbart kraftigere klang med god *sustain*. Grunnvibrasjonen i ca 246 Hz, tilsvarende tonen H, men avhengig av hvordan jeg holder lokket er det et vidt spenn i ulike og komplekse frekvenser.

Steg 4. Halsen

Halsen er i brasiliansk mahogany. Ronroco er litt større enn en charango og har også noe større avstand mellom strenger, målene er nesten tilsvarende en klassisk gitar, bortsett fra å være mye kortere. Siden strengelengden er 480mm, er avstanden fra beinet til der halsen møter kroppen, 12. bånd, 240mm. Hodet skal romme 10 stemmeskruer og er relativt stort. Jeg valgte av styrkemessige og estetiske hensyn og legge inn en bit hardtre (kingwood - *dalbergia cearensis*) i midten og danne kontrast til mahoganyen. Hardtreet er flankert med tre striper i farget platanlønn og fargene danner det bolivianske flagget i henvisning til ronrocoens opphav.

1. Først forberedte jeg to 450mm x 25mm x 18mm planker i mahogany, rettet av en kant i 90 grader og limte kingwood og striper i mellom.

2. 240mm fra enden (med noe ekstra materiale å gå på) sagde jeg den nye planken i to med en vinkel på 12 grader. Den korteste biten flatet jeg deretter sagflaten helt perfekt og limte på undersiden av den lengste. Vinkelen jeg sagde er nå blitt forlenget. Deretter høvlet jeg overflatene helt flate. Største utfordring her ligger i å gjøre flatene helt flate, samt å fortsette linjene helt rett og perfekt. Målet er at dette ikke skal synes etterpå. Dette er den standard metoden for å gi hodevinkel på gitarer idag. Tidligere har man ofte brukt ett stykke heltre, eller en V-joint, for å gjøre det samme.
3. Neste steg er å forberede hælen. Dette er ett stykke tre som limes til andre enden. Deretter rundes den av med rasp, fil, sikling og sandpapir til den karakteristiske formen.
4. Unionen med sargene og klossen innvendig må være perfekt. Og jeg brukte mye tid på å få til denne på en bra måte, med rasp, deretter fil.
5. Limflaten mellom helklossen og sargene forsterkes og sentres med en kloss som legges inn vertikalt mellom de to. Denne blir som en slags "falsk" dovetail som har følgende funksjoner; den skal sentrere de to bitene i forhold til hverandre, hindre at noen av delene glir under liming, den øker den totale limflaten og gjør den sterkere, den bryter opp endeveden som limer dårlig og gir limflaten en annen retning av fibre. Unionen vil senere bli ytterligere forsterket når jeg limer gripebrettet.
6. Liming. Halsen limes noe over sargene så den blir liggende kant i kant med lokket når det kommer på.
7. Hodeplate. Limes bit for bit rett på hodet, kopierer mønsteret fra bunnen: madagaskar/stripe/ibenholt.

