



## Lost in transcription

Transkripsjonspraksis av den vokale folkemusikken for bruk innan dokumentasjon, forskning og opplæring

Unni Boksasp

### Abstract

This article focuses on the transcription of vocal folk music in Norway, and furthermore on how such transcriptions are used and interpreted. It could be stated that notation, as we know it today, is not fully feasible for use in folk music. Nevertheless, this is today the most common and widespread written notation method both for documentation, research and training in folk music. The article asks whether today's notation is an adequate model for transcribing folk songs, and further what consequences it may have for the genre if the transcriptions do not render a sufficiently nuanced picture of the sounding material. The analyses are based on an empirical material taken from a review of eleven sheet music samples, with vocal transcriptions from the last forty years. In addition, they build on an overall study of the tradition for writing down folk music in general, and discussions related to this. The study shows that the vocal collections are largely characterized by simplified transcriptions, with few genre-specific features noted in the transcriptions. Through various findings, a need is outlined to develop the written language in order to better adapt the transcriptions to the expression of the genre. Through linguistic and sociological theories, the topic is discussed with a focus on different power perspectives.

## Innleiing

Denne artikkelen rettar søkjelyset mot transkripsjonspraksis av vokal folkemusikk i Norge frå klingande lyd til noteskrift, og vidare korleis notetranskripsjonane blir bruka og tolka. Mange har skriva at noteskrifta, slik vi kjenner ho i dag, ikkje er eit fullverdig notasjonssystem for bruk innan folkemusikk. Jan-Petter Blom og Tellef Kvifte har diskutert temaet i fleire artiklar. Til dømes skriv Blom om transkripsjon av folkemusikk: «Notebilder kan aldri bli et dekkende uttrykk for musikken slik vi hører den eller ønsker den utført» (Blom, 1981, s. 298), og Kvifte skriv: «Denne begrensningen ved noteskriften forklarer langt på vei den sunne skepsis til notepopskrifter man gjerne møter blant utøvere.» (Kvifte, 1985, s. 6). Mykje av musikken blir altså «lost in transcription». Likevel er dette i dag den vanlegaste og mest utbreidde skriftlege notasjonsmetoden både til dokumentasjon, forskning og opplæring innan folkemusikk. Ved å sjå nærmare på korleis norsk vokal folkemusikk har blitt og blir transkribert, spør eg i denne artikkelen om dagens noteskrift er det rette skriftspråket for å transkribere folkesong. Med hjelp av både språkvitskap og musikkvitskap, søker eg å nansere og peike på ulike retningar innan folkemusikken sin oppskrivartradisjon, med fokus på kva for sjangerspesifikke trekk ein vel å skriva ned, og korleis og i kor stor grad desse trekka kan lesast i noteskrifta. Dei ulike retningane innan oppskrivartradisjonen kan på fleire måtar påverke utviklinga i sjangeren. Gjennom filologiske og sosiologiske teoriar blir temaet diskutert med fokus på ulike maktperspektiv.

Analysane byggjer på eit empirisk materiale henta frå ein gjennomgang av elleve notesamlingar med vokaltranskripsjonar frå dei siste førti åra, i tillegg til eit overordna studie av oppskrivartradisjonen innan norsk folkemusikk generelt, og diskusjonar knytt til denne. Funn i analysane peikar mot at transkripsjonane av vokal folkemusikk jamt over er mindre detaljerte og sjangerspesifikke enn transkripsjonane av instrumentalmusikken, som mellom anna er dokumentert i det elleve bind store *Hardingfeleverket og Feleverket* (Feleverkene, 1958–2012). Artikkelen diskuterer kvifor det har blitt slik, og stiller spørsmål til om utviklinga går i ei retning som er til det beste for sjangeren. Vidare blir det diskutert kva for konsekvensar det eventuelt

kan få for sjangeren dersom skriftspråket ikkje gjev eit meir nyansert bilete av det klingande materialet. Kanskje kan artikkelen vera eit bidrag inn i det metodiske arbeidet kring bruk og utvikling av noteskrift for dokumentasjon, forskning og opplæring, og slik halde fram diskusjonen Kvifte etterlyser: «Dersom variasjonsteknikk er noe folkemusikkmiljøet ønsker å ta vare på, tror jeg tiden er inne til å tenke igjennom [...] hvordan oppskrifter skal se ut» (Kvifte, 1985, s. 9).

## Oppskrivartradisjonen

Dei første store notesamlingane med norsk folkemusikk er frå nasjonsbyggjartida på 1800-talet og ut på 1900-talet. Formålet med innsamlinga var i stor grad å finne det «ekte norske» for å bygge nasjonen og utvikle den norske, sjølvstendige nasjonalkulturen. Ragnhild Furholt skildrar situasjonen slik: «Folkekulturen blei brukt som råvareleveranser og inspirasjonskjelder for vidare kunstnarisk arbeid som skulle presenterast for eit musikk- eller litteraturinteressert borgarskap» (Furholt, 2016, s. 26). Oppskrivarane kom i stor grad frå akademiske miljø i byane, og representerte ein vestleg kunstmusikalsk musikkstil og estetikk, der skriftspråket var ein viktig del av både kunnskapsbygginga og formidlinga av kunnskapen. Utøvarane av musikken kom i stor grad frå landsbygda og var oftast utan formell utdanning. Den munnlege, gehørbaserte overføringa var sentral, og skriftspråket var ikkje ein vesentleg del av verken bruken eller vidareføringa av musikken (Johansson & Berge, 2018, s. 4).

«Oppskrivartradisjonen» kallar Kvifte innsamlingsarbeidet av folkemusikk som er gjort ved hjelp av noteoppskrifter (Kvifte, 1985, s. 93). Han deler oppskrivartradisjonen i to retningar: den vitskapelege og den kunstnariske. Innan den *vitskapelege* retninga søkte oppskrivarane å notere ned og dokumentere musikken så nøyaktig dei greidde. Dei leita etter interessante og verdifulle kjenneteikn ved folkemusikken som ein del av arbeidet med å heve statusen til sjangeren. I den *kunstnariske* retninga var intensjonen bak oppskriftene eit ynskje om å løfte fram den norske folkemusikken som kunstverk ut frå gjeldande kriterium for kva som var kunst. Sjangerspesifikke kjenneteikn var ikkje nødvendigvis, eller kanskje slett ikkje, eit slikt krite-

rium. Transkripsjonane var enkle, oversiktlege, lettlesne og passa inn i det etablerte notesystemet. Ragnhild Furholt skriv at innan innsamlinga og utgjevinga av *visene*, var det den kunstnarlege retninga som var dominerande:

For å gjere materialet lettare tilgjengeleg for den tilsikta målgruppa – eit *lesande* borgarskap - og fordi viser og anna folkedikting skulle brukast i skolen, blei det altså den [...] kunstnarlege retninga som vann fram. (Furholt, 2016, s 26)

I løpet av 1900-talet utvikla oppskrivartradisjonen seg særleg gjennom arbeidet med *Hardingfeleverket* og *Feleverket* (Feleverkene, 1958-2012), som inneheld mange tusen transkripsjonar av feleslåttar. Såpass tydeleg er denne notasjons-stilen etter kvart at ein kan kalle det ei linje (Nyhus, 1993, s. 277 – 383). Eg vel i denne artikkelen å definere denne stilen som *avanserte transkripsjonar*. Dette blir på mange måtar ei vidareføring av den vitskapeleg retninga Kvifte skisserer innan oppskrivartradisjonen, der transkripsjonane søker å skrive ned melodiane så detaljert som mogleg ut frå notespråket sin utviklingsfase i dei gitte tidspunkta for notasjonen. Døme på ein slik avansert transkripsjon innan vokalmusikken, kan ein til dømes finne i Jacqueline P. Ekgren si bok *Aslak Brekke og visune hans*:

## Følkestadvise

G 16

Inc. = c  
♩ = 104

Ei ro-se eg hev sett ut - i ein blo-me - ha - gje,  
den al-ler fi-na-ste sòm Her-ren mon-ne ska-be.  
Dess nei den vok-ste opp, dess skjøn - ne-re den blev,  
dog al-ler - mest for meg sòm sjel-da ro - sur ser.

Figur 1: Eit døme på avansert transkripsjon av songen Folkevisen (Faksimile, Ekgren, 1983, s. 112.)

Det finst også mange notesamlingar med eit lågt detaljnivå i transkripsjonane, der notebiletet nesten blir som ei skisse, eller berre beingrinda, av melodien. Desse transkripsjonane definerer eg her som *forenkla transkripsjonar*. Dei er enkle, lettlesne og oversiktlege, og manglar mykje av dei sjangerspesifikke trekka til songane. Det visuelle notebiletet i dei forenkla transkripsjonane liknar slik sett mykje på transkripsjonane i den kunstnariske retninga som Kvifte og Furholt skisserer. Dette finn ein fleire døme på til dømes i Kari Lønnestad si bok, *Telemarksviser Folkesong i Telemark*:

### Folkestadvisa

Ei ro - se har eg sett ut - i ein blo - me - ha - ge, det  
var den ve - nas - te som Her - ren mon - ne la - ga. Til mei - re ho voks fram, det  
fag - re au - ka på, og al - ler mest for meg, som sjel - dan føkk ho sjå.

Figur 2: Eit døme på forenkla transkripsjon av songen Folkestadvisa (Faksimile, Lønnestad, 2012, s. 42).

Utover 1900-talet utviklar teknologien seg, og vi får etter kvart lydopptak av musikken. Perioden der innsamlinga av folkemusikk berre hadde noteskrift å hjelpe seg med er over. Dermed har også formålet med notetranskripsjonane endra seg. Frå å vera ein bergingsaksjon, som del av nasjonsbygginga, der formålet var å skrive ned musikken på notar før den forsvann, er noteskrifta i dag eit reiskap i bruken av sjølv musikken, både til dokumentasjon, i analysearbeid, forskning, undervisning, og til arrangeering og komponering. Notetranskripsjonane blir ofte bruka i kombinasjon med andre teknologiar som lydopptak og digitale analyseprogram som kan gjere matematiske målingar av til dømes tonehøgder og tonelengder (Omholt, 2015).

## Skriftspråket, eit «lånt språk»

Omgrepet å *transkribere* har opphav i latin. Direkte oversett tyder det «gjennom skrift». Språkvitar Marianne Haslev Skånland skriv om prosessen med å utvikle eit skriftspråk for eit munnleg språk: «Den som konstruerer et skriftsystem må bestemme seg for hvilke aspekter og nyanser i talen som skal gjengis. Dette er en analyserende prosess.» og vidare:

Det er [...] ofte i skriftens historie at et skriftsystem er lånt fra et språksamfunn til et annet uten at skriften helt er blitt tilpassede det lånende språket. Selv når det kan være ubekvent for samfunnet å slite med en skriftform som på visse punkter harmonerer dårlig med det talespråket det nå skal gjengi, er det tydeligvis ikke gjort i en håndvending og av hvem som helst å finne ut hvilke revisjoner som ville være hensiktsmessig. (Skånland, 2000, s. 6)

Noteskrifta har gjennom fleire hundre år utvikla seg i ulike fasar fram til den moderne noteskrifta vi kjenner i dag med fem notelinjer, bruk av nøklar, toneartar, tonehøgder, tonelengder osv., gjerne kalla *standard notasjon* (Haug, 2023). I antikken og tidleg mellomalder blei vokalmusikken til dømes notert med aksenteikn over vokalane for å markere trykkfordeling, uttalenyans, lengde, vokalkvalitet (klang) m.m., noko som forsvann etter kvart. Notesystemet har dei siste hundre åra utvikla seg mykje innanfor den vestlege kunstmusikken sine rammer, behov, stilmarkørar og musikalske forståingar. Ein kan for folkemusikksjangeren sin del kalle noteskrifta eit «lånt språk» som på mange måtar harmonerer dårleg med musikken:

Mange av dei første nedteiknarane forsøkte å “presse” songen inn i det etablerte notesystemet. På den måten endra songane karakter, og omgrepet «notesong» har ofte blitt brukt som ei nedlatande nemning når songuttrykket har vore stivt og utan stilkjensle. (Furholt, 2016, s. 13)

Det finst mykje forskning innan både språk- og musikkfeltet på korleis lyd-inntrykk blir sansa, oppfatta og systematisert i kategoriar av oss menneska, også kalla *kategorisk persepsjon* (Omholt, 2015, s. 21):

I språket vil et nærmest uendelig mangfold av nyanser i lyduttale bli «reduert» til og akseptert som en oversiktlig mengde meningsbærende størrelser (fonemer). Når vi hører musikk, har lyden grovt sett fire dimensjoner: Varighet, volum, klang og frekvens (tonehøyde /pitch). Som fysisk virkelighet kan frekvens representere en stor variasjonsbredde langs en kontinuerlig skala, men likevel blir slike stimuli gruppert i kategorier. (Omholt, 2016, s. 22)

Ei av hovudutfordringane med noteskrifta er, ifølge Kvifte, måten vi persiperer og kategoriserer lydinntrykka vi høyrer på. Han nyttar omgrepa *skritt-vise* og *samanhengande* variablar innan til dømes tonalitet og metrikk i folkemusikken for å skildre kvifor dette kan vera utfordrande å overføre til det etablerte skriftspråket:

Som et eksempel kan man tenke seg to måter å variere høyde på: En trapp og et skråplan. [...] I trappa kan vi bare velge mellom de faste høydene som trinnene gir oss, men, til gjengjeld er det lett å fortelle andre om plasser i trappa [...]. På et skråplan kan vi derimot velge mellom et ubegrenset antall høyder. Til gjengjeld er det ikke så enkelt å fortelle andre hvilken høyde i trappa vi mener. (Kvifte, 1985, s. 5)

Standard noteskrift fungerer godt til å notere skrittvis variablar av metrikk og tonalitet, men i følge Kvifte ligg utfordringa i notasjonen av dei samanhengande variablane: «Faktisk er det slik at noteskriften overhodet ikke egner seg til å gjengi sammenhengende variabler på noen presis måte. Det beste man kan få til er grove tilnærminger» (Kvifte, 1985, s. 6).

Det Kvifte definerer som *samanhengande variablar* innan tonaliteten i vokalmusikken, omtalar Per Åsmund Omholt som *frekvens i bevegelse*:

Er det kanskje også det spesifikke ved selve bevegelsen som gjør at vi gjenkjenner et uttrykk som tradisjonell sang, eller kveding, i motsetning til annen sang? Jeg vil i alle fall antyde muligheten av at det man hører som «skeive» tone-høyder, trinn som vi tenker på som avvik med en bestemt frekvens fra et diatonisk system, like mye kan være «frekvens i bevegelse», der bevegelsen har visse stilistiske kvaliteter. (Omholt, 2015, s. 29)

## Språk og makt

Å overføre noko frå klingande lyd til skrift er ein analyserande prosess, som Skånland skriv, men det er også ein kommunikativ prosess som blir prega av alle dei impliserte sin sosiale bakgrunn og ståstad. Eller som professor i psykologi, Rolf Mikkel Blakar, skriv:

Det er innlysande at det å kunne strukturere og påvirke andre si oppleving av «noko» – enten det skjer gjennom språkbruk eller på andre vis – er uttrykk for (sosial) makt i relasjon til den/ dei andre. (Blakar, 1973, s. 23)

Professor i Cultural studies, Chris Barker, skriv om korleis det skriftlege språket ikkje kan sjåast på som eit nøytralt medium, men eit medium som alltid vil vera farga av kunnskap og meiningar hjå brukarane av språket, som igjen produserer og fordeler makt:

Language is not a neutral medium for the formation of meanings and knowledge about an independent object world “existing” outside of language. Rather, it is constitutive of those very meanings and knowledge. (Barker, 2005, s. 7)

Den britiske kulturteoretikaren og sosiologen Stuart Hall skriv også om korleis både sendaren og mottakaren i kommunikasjonen på ulike vis kodar og avkodar budskapet ut frå si samtid, kulturelle normer og politiske interesser:

Any society/culture tends, with varying degrees of closure, to impose its segmentations, its classifications of the social and cultural and political world, upon its members. There remains a *dominant cultural order*, though it is neither univocal nor uncontested. (Hall, 1973, s. 14)

Denne *dominerande kulturelle ordenen*, som Hall skriv om, kan dermed gje ein asymmetrisk maktbalanse. Ruud og Kvifte nyttar omgrepet *kulturell dominans* om det same, der ei gruppe kan dominere over ei anna gruppe, og slik definere spelereglane. Denne hegemonikampen kan også vera styr-



kande og identitetsskapande for gruppa som blir forsøkt dominert over (Ruud & Kvifte, 2000). Når vi historisk veit at storparten av oppskrivarane kom frå akademiske miljø, der skriftspråket var ein essensiell del av kunnskapsbygginga, medan utøvarane ikkje nytta skriftspråket verken i bruken eller vidareføringa av musikken (Johansson & Berge, 2018, s. 4), blir maktaspektet ein vesentleg del av historia til oppskrivartradisjonen.

## Utøveren, oppskrivaren og lesaren

Når folkemusikk skal skrivast ned, går uttrykket frå å vera ein munnleg tradisjon til å bli ein del av ein skrifttradisjon. «Folkmusiken har, liksom all gehörsmusik, inte skapats utifrån skolor i musikteori, och därför saknas det allmänt etablerade redskap, begrepp för att tala om hur den låter», skriv den svenske folkemusikforskaren Sven Ahlbäck (2020, s.8). Kven har så makta til å bestemme kva som står i notane: utøveren, oppskrivaren eller lesaren?

Den amerikanske filologen Albert Lord skriv i boka *The Singer of Tales* om den munnlege forteljartradisjonen i ulike deler av Europa. Lord skriv at kvar nye munnlege framføring av eventyret/songen er å rekne som ein ny versjon av verket, der *utøveren* er den skapande krafta. Forteljninga har ikkje ei spesifikk tekst som utgangspunkt, men blir til med utgangspunkt i ei samling av element som ein improviserer over. Dermed blir det å skrive ned berre *ein* versjon av verket meiningslaust: “for every performance is unique, and every performance bears the signature of its poet singer” (Lord, 1960, s. 4). Denne måten å framføre og variere forteljninga, eller songen, innanfor «ei samling med element som ein improviserer over», finn vi også i den norske folkesongtradisjonen. Kvifte kallar dette *variasjonsteknikk* (Kvifte, 1985, s. 9), og Reidun Horvei skriv om fenomenet i *Folkesongar i Hordaland*: «Kveding er ei improvisert musikkform. Framføringane vert ulike frå gong til gong» (Horvei, 1998, s. 226). Innan folkesongtradisjonen kan ein, slik eg ser det, nyansere ytterlegare: Ein kan variere songen, eller *verket*, på eit overordna nivå, slik Lord og Horvei skriv om, for kvar gong den blir framført som heilskap. Men ved framføringa av songen kan ein

også sjå nærmare på korleis utøvaren varierer i sjølvje verket, både tekstleg, i uttrykket, eller melodisk og rytmisk frå vers til vers. Slik kan ein finne variasjon på i alle fall to ulike nivå innan mykje av folkesongtradisjonen.

Historisk sett veit vi at *oppskrivaren* av notane har teke svært mange val, og dermed kunne bestemme kva som skulle stå i notane. Ein av grunnane til dette var at svært få av utøvarane hadde musikalsk utdanning og beherska notespråket i starten av oppskrivartradisjonen. Vi har mange døme på at oppskrivarane, særleg innanfor den kunstnariske retninga, har påverka transkripsjonsarbeidet slik at vesentlege musikalske trekk forsvann eller blei mistolka i transkripsjonen, eller også at andre musikalske trekk blei lagt til. Sjangerforståinga og musikk-kunnskapen til oppskrivaren er naturleg nok vesentleg når ein skal overføre musikk frå lyd til skriftspråk.

Den franske litteraturforskarer Roland Barth hevdar at det er *lesaren*, personen som tolkar teksta (notane), som bestemmer kva som står. Det er lesaren som gjenskarar og er medforfattarar, og lesaren si tolking er sanninga. “A text’s unity lies not in its origins, or its creator, but in its destination” (Barth, 1967, s. 7). I denne samanhengen blir det lesaren av notane som tolkar og bestemmer kva notane fortel, og måten ein les på blir dermed vesentleg i prosessen.

Det å notere ned musikk ved hjelp av notar, er i mange musikkstilar og for mange komponistar essensielt for musikken sin eksistens. Musikanerane sitt mål er å lese og tolke notane på best mogleg måte ut frå komponisten sin intensjon. Slik kan ein da på mange måtar sjå på notane som ein fasit på korleis musikken skal vera. Men kva skjer om ein tek ein munnleg tradisjon, overfører den til eit skriftspråk og les notane som ein ferdig komposisjon? Om lesaren avkodar transkripsjonane i denne konteksten, blir oppskrivaren på mange måtar «komponisten». Ragnhild Knudsen skriv i artikkelen *Lære på øret: Om muntlig tradering i folkemusikk og i andre sjangre*:

Viktigere er det at en ved å lære f.eks. fra en note eller et enkeltstående opptak kan komme til å behandle musikken som et ferdig verk, og en kan gjennom å forholde seg til musikken som et ferdig produkt miste kunnskapen om variasjonene. *Dette vil i praksis si at musikken endres, nettopp fordi den ikke endres.* (Knudsen 2014)

## Kva står i notane i dag?

Det empiriske materialet som ligg til grunn for analysane i denne artikkelen, er eit utval på elleve notesamlingar med vokal folkemusikk frå 1983 - 2018. I utvalet er det lagt vekt på geografisk variasjon, at forfatarane representerer ulike aldersgrupper og kjønn, og at samlingane er utgjeve av fagpersonar innan folkesong, anten som utøvarar sjølve, som tilsette i Universitet- og høgskolesektoren (UH), i arkiv eller ofte som fleire av delane. Desse samlingane er valde ut:

- Sigrid Randers- Pehrson: *I mitt stille kammer* (2018)
- Ragnhild Furholt: *Folkesong i Vest-Agder* (2016)
- Gunnlaug Lien Myhr: *Folkesong frå Hallingdal* (2015)
- Kari Lønnestad: *Telemarkviser, Folkesong i Telemark* (2012)
- Atle Lien Jensen: *Det hendte sig en lørdagskveld* (2011)
- Ruth Anne Moen: *Honden og katten og grisen* (2011)
- Unni Løvlid: *So ro liten tull* (2003)
- Reidun Horvei: *Folkesongen i Hordaland* (1998)
- Berit Opheim: *Solè mi sæla* (1995)
- Olve Utne/ Anne Kleivset: *Songen hennar Magnhild* (1994)
- Jacqueline Pattison Ekgren: *Aslak Brekke og visune hans* (1983)

Notesamlingane er gjennomgått med tanke på korleis dei ulike forfatarane har valt å transkribere songane, og i kor stor grad særskilde sjangertrekk er forsøkt notert ned i sjølve notetranskripsjonen. Mange av samlingane har informative tekstbolkar knytt til kvar enkelt transkripsjon om sjangermessige stiltrekk som songstil, tonalitet og rytme, men i denne artikkelen er fokuset korleis notespråket i sjølve transkripsjonen ser ut. Difor er det i hovudsak informasjonen ein får frå notebiletet som er vektlagt.

Førekkomsten av ulike stiltrekk varierer ut frå mellom anna geografi, vokalsjanger, alder på songane og individuelle uttrykk. Analysane seier ikkje noko om dette, men er eit forsøk på undersøkje om ein kan sjå tendensar i måten songane blir notert ned på. Er det nokon stiltrekk som førekjem meir eller mindre enn andre? I så fall, kva stiltrekk er det? Undersøkinga

seier ingenting om førekomsten av desse stiltrekka generelt i norsk vokalmusikk.

## Gjennomgang av samlingane

Felles for alle samlingane er at dei har eit tekstavsnitt i starten av boka som omtalar dilemmaet å skrive ned og å avkode folkesongane som notar. I utvalet finn vi transkripsjonar frå begge kategoriane innan oppskrivartradisjonen; forenkla og avanserte. Myhr si bok *Folkesong frå Hallingdal* er i stor grad ein representant for den første kategorien. Ho skriv i innleiinga:

Notenedskriftene i denne boka er meint å vera brukarvennlege – dvs. enkle og oversiktlege. Nokre detaljar er likevel tekne med der ein syns det var viktig for melodien. Stilkjensla som ligg bak ein musikksjanger kan ein vanskeleg lesa seg til, den må lærast gjennom øyra for den som vil gå djupare inn i tradisjonen. (Myhr, 2015, s. 3)

Lønnestad har eit ganske likt mål med notetranskripsjonane i si bok, *Telemarksviser, Folkesong i Telemark*: «Det har vore eit mål å gjere songstoffet lett tilgjengeleg for alle interesserte» (Lønnestad, 2012, s. 13). Denne samlinga inneheld også i stor grad forenkla transkripsjonar. I denne artikkelen er fokuset særleg på notebruken innan dokumentasjon, forskning og opplæring. Målgruppa for transkripsjonane hjå til dømes Lønnestad og Myhr er breiare, men rettar seg også mot desse brukarane, og er difor relevante.

Opheim skriv i innleiinga til si bok *Solè mi sæla*: «Om ein skal skriva ned akkurat det som utøveren syng, kan det fort verta eit nokså komplisert notebilete. I denne boka har ein tatt med alt som er musikalsk vesentleg med dei ulike framføringane» (Opheim, 1995, s. 10). Dette er ei av samlingane i utvalet ein kan plassere i kategorien avanserte transkripsjonar. Det kan virke som forfattaren sjølv ikkje meiner notebileta i denne samlinga er avanserte, til trass for at «alt som er musikalsk vesentleg» er teke med. Avanserte transkripsjonar finn ein også i boka *Songen hennar Magnhild* med transkripsjonar av Utne. Også her ser ein at forfattaren sjølv ikkje nødvendigvis tenkjer at transkripsjonane er avanserte:

Det har vore relativt vanleg i dei siste tiåra å bruke mange spesialteikn for å markere fine avskyggingar innafør rytmikken. På dette punktet er nok transkripsjonane relativt grov her, blant anna fordi eg ikkje har vurdert desse avskyggingane som eit så vesentleg element at dette kunne forsvara å komplisere notebildet. (Utne, 1994, s 28)

Utne omtalar desse transkripsjonane som «relativt grov», noko som ikkje stemmer dersom ein samanliknar med dei andre samlingane i utvalet. Omgrepet «komplisert notebilete» er altså relativt og ulikt frå person til person.

Sjølv om alle samlingane nyttar standard notasjon, er det stor variasjon i måten ein noterer sjangermessige særtrekk på. Dei ber preg av at det ikkje finst nokon felles semje om korleis ein skal transkribere folkesong. I kategorien avanserte transkripsjonar (sjå figur 3 nedanfor), føyer mange av transkripsjonane seg inn i oppskrivartradisjonen etter *Hardingfeleverket* og *Feleverket* (Feleverkene, 1958–2012), men slett ikkje alle. Ekgren søkjer i boka *Aslak Brekke og visune hans* å vidareutvikle oppskrivartradisjonen til den vokale folkemusikken. I tillegg til teikn og symbol frå *Hardingfeleverket* og *Feleverket* lanserer ho nye symbol for å markere ordaksent og tramping, ikkje ulikt antikken og mellomalderen sitt fokus på aksentar i vokalmusikken, slik eg ser det.: «I desse songtranskripsjonane når ein fram til eit betre resultat, om ein går ut frå ordaksentane og koss dei er grupperte, enn om ein berre fylgjer musikalske metra og taktnoteringar» (Ekgren, 1983, s. 18).

Utne fylgjer ikkje i oppskrivartradisjonen frå *Hardingfeleverket* og *Feleverket*, men lanserer andre symbol for notasjonen. Han skriv særleg ansatsane meir detaljert enn mange andre, og har ei utfyllande skildring i innleiinga av boka for å forklare dei ulike teikna han nyttar i transkripsjonane: «Eit eige problem innafør arbeidet med notasjon er ansats og avslutning. Eg skil her mellom tre ulike typar ansats; Enkel ansats [...] Uspesifisert gliding [...] Forslag [...]» (Utne, 1994, s. 29). Elles er bruken av spesialteikn prega av den teknologiske utviklinga. Framveksten av digitale noteskrivingsprogram er enda i utvikling, og pregar noteskrifta i samlingane generelt meir dess nyare dei er.

I analysearbeidet av dei elleve notesamlingane sorterte eg førekomsten av ulike sjangerspesifikke særtrekk i notebileta i fire hovudkategoriar: ornamentikk, tonalitet, metrikk og variasjon. Desse vart vidare spesifisert i

underkategoriar. Grunnen til at det er desse særtrekka som er registrert, er at det var desse som fanst i notetranskripsjonane. I utgangspunktet leita eg også etter teikn for klang, framdrift og frasering, utan å finne noko av dette i utvalet. Figur 3 nedanfor syner eit utval av kategoriane som vart registrert. For å kunne samanlikne, er talet på songar som inneheld dei sjangerspesifikke trekka i kvar kolonne omrekna til prosent, sidan talet på songar i kvar samling varierer stort (frå 43 til 620).

Det er notasjon av ornamentikk som førekjem oftast i alle samlingane: markering av forslag, triller og glissandoar. Dette kan kome av at ornamentikk er relativt vanleg også i andre musikkuttrykk, slik at noteskrifta generelt har utvikla fleire teikn og notasjonsmetodar for dette. Når det gjeld notasjon av metrikk, finn ein stor bruk av varierende taktarter, fermatar og terminologi som *rubato* og *ritardando*. Det er derimot lite notasjon av metrikk på eit meir komplisert, sjangerspesifikt nivå, med til dømes asymmetriske taktarter eller fokus på trykktunge stavingar. Det same gjeld variasjon innan tonalitet. I begge desse tilfella kan vi kanskje leite etter forklaringar både hjå Kvifte og Omholt, som definerer dette som samanhengande variablar, der notespråket framleis manglar gode og presise notasjonsmåtar. Markering av variasjon generelt, som Kvifte etterspør i 1985, er det svært lite av i alle samlingane. Dette kan tyde på at det ikkje berre er «flere tusen hardingfeleoppskrifter etter gammel modell, som fortier utøverens evner til variasjon» (Kvifte, 1985, s 101). Også songtranskripsjonane forteier utøvarane sin evne til variasjonsteknikk på alle nivå.

Ein tydeleg tendens i materialet er skilnaden på notesamlingane frå før og etter ca. 2010 (markert med ein svart, horisontal strek midt i figur 3 ovanfor). I samlingane frå tida 1983 – 2010 førekjem markering av ornamentikk, tonalitet, metrikk og variasjon oftare, og markeringa er meir detaljert enn i samlingane frå etter 2010. Utgjevingane frå 1980- og 90-talet ser ut til å søkje å utvikle oppskrivartradisjonen ved å arbeide fram nye metodar og notasjonsteknikkar innan retninga avanserte transkripsjonar. Deretter kan ein sjå eit skifte litt inn på 2000-talet, der pendelen igjen går tilbake til forenkla transkripsjonar. Furholt antydgar i si bok at dette kan skyldast motreaksjonar: «Ein reaksjon på dette blei at mange forsøkte å finne teikn for kvar minste detalj som dei hørde hos utøvarane, men det gjorde igjen notebildet vanskeleg for folk flest» (Furholt, 2016, s. 13).

	Ornamentikk			Tonalitet	Metrikk			Variasjon
	Forslag	Triller	Glissando		Fri rytme/ antyda takt	Varierande taktarter	Stor bruk av fermater	
I mitt stille kammer, 2018, 87 songar	8%	1%		1%				1%
Folkesong i Agder* 2016, 102 songar	15%	6%	3%	19%	11%	6%	17%	
Folkesong i Hallingdal 2015, 620 songar	4,5 %	4%		0,6%		12 %	6%	8%
171 songar								
Det hendte sig en lørdagskveld, 2011, 299 songar	3%	0,3%			0,6 %	3%	0,3%	1%
Honden og katten og grisen, 2010, 43 songar						9%	2%	
So ro liten tull*, 2003, 63 songar	70%	11%	37%	16%	14%	37%	11%	2%
Folkesongen i Hordaland* 1998, 85 songar	24%	4%	5%	15%	16%	18%	4%	4%
Solè mi sæla*, 1995, 85 songar	59%	11%	18%	41%	41%	40%	16%	6%
Songen hennar Magnhild*, 1994, 48 songar	90%	81%	42%	73%	48%	6%	2%	
Aslak Brekke og visune hans*, 1983 96 SONGAR	98%	5%	15%	79%	100%		50%	6%
*Samlingane markert med stjerne blir av meg kategorisert som «avanserte transkripsjonar» i denne artikkelen.								

Figur 3: Oversikt og samanlikning av empirisk materiale som ligg til grunn for analysane i denne artikkelen.

Haldninga om at lydopptaka må nyttast ilag med notetranskripsjonane synast å bli meir rådande utover 2000-talet. Dette kan også vera ei av forklaringane på at transkripsjonane blir mindre detaljrike i denne perioden. Lønnestad oppmodar lesaren om å nytte opptaka aktivt:

Ulempa med eit enkelt notebilete er at mykje som gjeld den tradisjonelle syn-  
 gjemåten ikkje kjem til uttrykk i notane. Dei blir meir som ei beingrind å  
 rekne, som ei hjelp til å hugse melodien. Skal ein lære seg ei ny vise, bør ein gå  
 til opptaket. (Lønnestad, 2012, s 13)

Noko av den same tankegangen finn vi i Ragnhild Furholt si bok, *Folkesong  
 i Vest- Agder*: «Det er mykje i songane som ikkje kjem med i notane. Ned-  
 teikningane blir i mange tilfelle ei «skisse» over songen. [...] Når notane  
 blir brukt saman med lydopptaka, er det stor sjanse for at vidareføringa av  
 songtradisjonen kan bli god» (Furholt, 2016, s 13).

Det er interessant å merke seg at medan instrumentalmusikken har ei  
 stor samling med avanserte transkripsjonar (Feleverkene 1958–2012), gjeld  
 dette ikkje for vokalmusikken. Dette kan kanskje delvis forklarast historisk,  
 ved at viser og folkedikting utover 1900-talet skulle leggast til rette for eit  
 lesande borgarskap og nyttast i skulen (Furholt, 2016, s. 26). Men det kan  
 også forklarast på andre måtar, som eg vil gå nærmare inn på i komande  
 avsnitt.

### «Den Notesongen han er so klok»

Ei av forklaringane på kvifor dei forenkla transkripsjonane dominerer så  
 sterk i vokal-samlingane, kan som sagt ligge i historikken. Men ein kan også  
 sjå på dei forenkla transkripsjonane og mellom anna bruken av omgrepet  
*notesong* som ein hegemonikamp. Vi finn omgrepet allereie i siste halvdel av  
 1800-talet i stevrekka «Folkesongen» av Jørund Telnes (1845–1892):

Men kom mæ visur av Heimeslage,  
 og lat oss kvea paa gamle Lage!  
 Og lat oss kvea foruta Bok!  
 Den Notesongen han er so klok! (Telnes, 1890, s. 5)

Kampen om definisjonsmakta har ei like lang historie som sjølve oppskri-  
 vartradisjonen, og bruken av omgrepet *notesong* kan kanskje sjåast på som



eit maktmiddel og ein protest frå folkemusikarane si side? Ein måte å stå saman som ei samla gruppe mot ei ytre påverking, eller ein *kulturell dominans* (Hall, 1973; Ruud & Kvifte, 2000). Om ein følger Barth sin teori om at lesaren bestemmer, kan sjølve avlesingsprosessen og tolkingsspørsmålet av notane bli ein kamp om definisjonsmakta. Dersom ein ikkje er medviten måten ein sjølv, eller andre, avles notane på, og haldninga om at «notane er fasiten» står sterkt, kan notane få ein definerande og til og med tolkingsmessig belærande rolle, der dei skrivne notane trumfar sjangerkunnskapen og stilkjensla til folkemusikaren. Slik kan nokon utan særleg sjangerkunnskap definere kva notane fortel, og indirekte korleis musikken skal låte. Ved å transkribere songane som ei enkel beingrind, beheld folkemusikaren dei sjangerspesifikke løyndomane i uttrykket for seg sjølv. Da unngår ein at andre «utanfrå» kan kome og definere kva notane fortel. Dersom ein uansett må ha sjangerkunnskap for å tolke notetranskripsjonane, kan ein like godt skrive dei så enkle som mogleg. På den måten kan folkemusikarane sjølve tolke dei inn i sitt eige uttrykk, ut frå sjangerkunnskapen deira.

## Korleis blir notane bruka i dag?

Om ein skal sjå nærmare på korleis bruken av, og det metodiske arbeidet kring, transkribering og avlesing av transkripsjonar er *i dag*, er det naturleg å gå til institusjonane som arbeider med transkripsjon både innanfor musikkteoretiske fag, forskning og songopplæring: musikkutdanningane. I snart førti år har det vore tilbod om folkemusikkutdanningar på universitets- og høgskulenivå (UH) i Noreg. Sjangeren er slik sett relativt ny i UH-sektoren i forhold til den vestlege kunstmusikken, som har mykje lengre institusjonelle tradisjonar. Ingrid Hedin Wahlberg skriv i si ph.d.-avhandling frå Högskolan för scen och musik ved Göteborgs universitet, om korleis folke-musikksjangeren har blitt ein del av UH-sektoren, og kva for konsekvensar det kan få for utviklinga av sjangeren. Ho skriv mellom anna at forskinga syner at den vesteuropeiske kunstmusikktradisjonen påverkar UH-sektoren på fleire ulike måtar i dag (Hedin Wahlberg, 2021, s. 31). Når det gjeld musikkteori, transkripsjon og analyse, så er det gjort eit stort arbeid med

forskning og metodeutviklinga i sjangeren desse siste førti åra. Men til trass for det, er framleis sjølv skriftspråket og metodar og system for analyser i hovudsak adoptert frå dei kunstmusikalske utdanningane. Det blir for omfattande for denne artikkelen å undersøkje i detalj det faglege innhaldet og metodikken i musikkteori-faga i folkemusikkutdanningane i UH-sektoren, men i artikkelen *Negotiating Traditional Music in Educational Spaces* skriv Karin Eriksson mellom anna om høyrrelærefaget for folkemusikkstudentane ved Musikkhøgskulen i Oslo:

Aural training [...] has mainly been taught by the teachers in art music, even if it was explicitly part of the job description for some teachers in traditional music. This is mainly due to a lack of economic recourses [...] (Eriksson forthcoming, 2023, s. 239).

Det faktum at høyrrelærefaget for folkemusikarane på Musikkhøgskolen i stor grad har blitt undervist av lærarar med bakgrunn i vestleg kunstmusikk, er interessant med tanke på både Barker, Hall og Ruud & Kvifte sine teoriar om kulturell dominans og asymmetrisk maktbalanse, og Skånland sine refleksjonar om utviklinga av det lånte skriftspråket gjort greie for tidlegare i artikkelen. Typiske omgrep som blir nytta i arbeidet med å systematisere og analysere vestleg kunstmusikk er til dømes kadens-, form-, harmoni- og skala-analyser. Skildringa nedanfor av ein religiøs folketone frå Nordkalotten, syner at desse omgrepa og analyseverktøya også blir bruka i analyse av folkemusikk:

Melodien er todelt, med første halvdel i tredelt takt og andre halvdel i firedelt takt. Første halvdel benytter utviding av  $4/4$  et par steder, mens andre halvdel benytter utviding til  $5/4$  et par steder. Melodien har mollpreg i begynnelsen, men ender i dorisk toneart. (Graff 1993, s. 424)

Eit interessant spørsmål blir om dette er ei relevant analyse for å skildre dei sjangerspesifikke folkemusikalske trekka ved folketonen. Det at melodien til dømes blir skildra som «mollpreg i begynnelsen, men ender i dorisk toneart» og at «første halvdel benytter utviding av  $4/4$  et par steder, mens

andre halvdel benytter utviding til  $5/4$  et par steder» kunne kanskje ha fortona seg på ein anna måte dersom ein hadde hatt metodar og skriftsystem for både å notere og analysere folkemusikk som *samanhengande variablar*, eller *frekvens i bevegelse* (Kvifte, 1985; Omholt, 2016)?

## Fråstøytande notebilete

Hovudargumentet imot å bruke avanserte transkripsjonar, er at notebiletet blir for komplisert og utilgjengeleg dersom ein fullt ut skal kunne skildre det munnlege uttrykket med sin detaljrikdom. Som Reidun Horvei skriv: «Skal ein notera ned alle detaljar i framføringa, vil notebiletet verta vanskeleg, uoversiktleg og kan henda fråstøytande» (Horvei, 1998, s. 226). Ein er redd for at verken folkemusikarane sjølve eller andre greier å lese notane, og at notesamlinga ikkje blir teke i bruk. Dette er ei høgst relevant og viktig problemstilling som kan føre til at «notebildet står i veien for musiseringen» (Kvifte, 2000, s. 6). Ved å til dømes nytte avansert transkripsjon med veldig detaljerte notar, og avlese desse som ein komposisjon, kan musikken stivne i eit kunstig uttrykk. No syner det seg, gjennom funna frå samlingane, at grensa for kva som blir oppfatta som avanserte transkripsjonar varierer mykje. Her er det ingen klare definisjonar. Men kan det vera at ein er for redd for å stille krav til lesarane, slik Ekgren gjer når ho «oppmodar kvar og ein om å setja seg inn i koss transkripsjonane er gjorde og korleis dei kan nyttast på fleire nivå» (Ekgren, 1983, s. 7)? Ekgren har ei klar forventning til lesaren om å setja seg inn i emnet for å avlese notane på best mogleg måte. «Mer detaljerte oppskrifter er først og fremst hensiktsmessige dersom du skal studere bestemte trekk i musikken nærmere», skriv Kvifte (2000, s. 9). Og når det gjeld fokusgruppa for denne artikkelen (forskning, dokumentasjon og opplæring), så er det ofte tilfellet. Svært mange folkemusikarar i dag beherskar notespråket godt, og har dette som arbeidsspråk både i samarbeid med andre sjangrar og i eige arbeid. Det er ikkje lengre slik at utøvaren og oppskrivaren treng å vera to ulike personar, slik det ofte har vore historisk. Om vi ser på forfattarane av dei elleve notesamlingane i denne artikkelen, arbeider mange av dei som utøvande musikarar, i UH-sektoren

eller i folkemusikkarkiv, og brukar notar i sitt daglege virke. Folkemusikarane med spesialkompetanse innan *både* noteskrift og sjangerkunnskap kan i dag arbeide med å vidareutvikle notespråket og analyseverktøya i ei retning som gagnar sjangeren, nettopp fordi dei kan dei sjangerspesifikke kodane. Dette kan avdekke nye, interessante funn i analysane, som vidare kan påverke både utøvinga og forskinga på sjangeren. Funn som kanskje ikkje blir avdekkja dersom ein einsidig brukar forenkla transkripsjon eller andre sjangrar sine system for analyse.

## Variasjonsfenomenet

Eit argument som blir bruka til fordel for dei forenkla transkripsjonane, er variasjonsaspektet, noko mellom anna Kvifte (1985) og Lord (1960) framhevar og problematiserer. Det at ein utøvar ikkje syng heilt likt kvar gong, gjer det utfordrande for oppskrivaren. Dersom oppskrivaren noterer ned berre *eitt* vers av visa, slik det ofte har vore vanleg (Lønnestad, 2012, s. 12), får ein ikkje dokumentert eller vidareført variasjonsteknikken til utøveren på nokon av nivåa.

I alle notesamlingane i denne undersøkinga blir det poengtert at det er viktig å lytte til opptak i tillegg til å lese notane for å mellom anna få med variasjonane i songen (sjå til dømes Lønnestad, 2012, s. 13; Furholt, 2016, s. 13). Ved å nytte forenkla transkripsjon i kombinasjon med opptak, slik mange føreslår, blir ikkje variasjonsaspektet vidareført med mindre ein har eit godt utval opptak av den same songen med den same utøveren. Dette er diverre sjeldan tilfellet:

Deklasasjonen skifter fra vers til vers ettersom stavelsestallet veksler. Dette er sikkert den opprinnelige måte å framsi balladene på, men vi har dessverre ikke mange eksempler på det. Mange har gjerne nøydt seg med å tegne opp melodier til et enkelt vers. (Sandvik, 1952, s. 1 i Furholt, 2009, s. 121)

Men Kvifte derimot, trekkjer fram at heller ikkje lydopptaka kan skildre tradisjonen fullt ut, og at ein god transkripsjon her kan vera meir hensiktsmessig:

Opptak hjelper lite i forbindelse med variasjoner, fordi opptak av en framføring ikke forteller mye om andre framføringer av samme slåtten. På dette punktet kan faktisk en god oppskrift være bedre enn et opptak, fordi det er mulig å samle opplysninger fra mange framføringer på forholdsvis liten plass. Problemet foreløpig er at vi mangler en tradisjon på hvordan slike oppskrifter skal se ut, og det finnes ikke så mye systematisert kunnskap om variasjonsfenomenet. (Kvifte, 1985, s. 8)

Kva skjer så dersom ein følger Kvifte sin tanke om at ei «god oppskrift [kan] være bedre enn et opptak»? Dersom ein ikkje har fleire versjonar, men transkriberer etter *eitt* opptak, skulle ein tru at variasjonsaspektet ikkje blir vidareført. Men dersom vi nyanserer variasjonsaspektet, slik eg argumenterer for i denne artikkelen, og vektlegg at variasjon kan gå føre seg på fleire nivå, blir svaret noko anna. Medan dei forenkla transkripsjonane så godt som alltid består av første verset i songen, kan ein i ein avansert transkripsjon skrive ned kvart vers, og slik dokumentere alle variasjonane gjennom heile songen. På den måten kan ein snu på det og heller seie at ved å nytte *avanserte* transkripsjonar i kombinasjon med opptak, er sjansen enda større for at vidareføringa av songtradisjonen kan bli god.

## Treng den munnlege tradisjonen skriftspråket i dag?

At det i dag finst dataprogram og appar som kan gjera matematiske målingar og kome ut med tabellar som viser eksakte målingar av lydfilene (Omholt, 2015), kan vera eit argument for at ein ikkje treng transkripsjonar i det heile sidan dei ikkje stemmer med dei matematiske målingane uansett. Og om ein transkriberer, kan ein like godt nytte dei forenkla transkripsjonane og late maskinene «bevis» resten. Ved derimot å sjå på den avanserte transkripsjonen som eit tilskot inn i analysearbeidet, metodikken og definisjonsdebatten i staden for eit bevis (eller fasit), kan dei avanserte transkripsjonane vera nyttige. Dei gjev uttrykk for den menneskelege evna til tolking, vurdering og sjangerkunnskap på eit nivå som teknologien ikkje kan erstatte fullt ut (Omholt, 2015, s. 7).

Ein må også stille seg spørsmålet om det er noteskrifta som er den best eigna skriftmetoden for å transkribere folkemusikk? For det er vanskeleg å vera ueinig med Blom sine ord frå innleiinga om at eit notebilete aldri kan skildre den klingande musikken fullt ut. Men med bakgrunn i den lange historia til notespråket og alle notesamlingane som allereie finst, og ikkje minst utbreiinga av dette skriftspråket i andre sjangrar og land og kulturar, kan det sjå ut som at noteskrifta er det beste og mest internasjonale musikkskriftspråket i dag. Norsk vokal folkemusikk er ein liten sjanger, men like fullt eit musikkuttrykk som høyrer verda til. Da blir det viktig å kunne kommunisere med og om musikken både nasjonalt og internasjonalt. Noteskrifta fungerer på mange måtar som eit godt reiskap også til å notere ned folkemusikk: «mange av de begrepene noteskriften byr på [er] anvendelige for folkemusikk også; i tillegg kan man selvsagt utvide tegn- og begrepsapparatet etter behov» (Kvifte, 2000, s. 6). Men da gjeld det å justere skriftspråket hensiktsmessig.

For meg verkar det litt underleg at det er så stor grad av semje om at den beste måten å transkribere folkesongane på er den forenkla transkripsjonen, for den varianten av songen (altså skissa/beingrinda) har truleg aldri blitt framført av nokon. Argumentet om at dei forenkla transkripsjonane gjev rom for variasjon og individuell utforming avheng av at utøveren kan hente informasjon om til dømes variasjonsteknikken andre stader enn frå noteskrifta. I slike høve kan den forenkla transkripsjonen fungere godt. Men funna i undersøkinga syner derimot at det er dei forenkla transkripsjonane som blir nytta i dei fleste høve i dag. Avanserte transkripsjonar er meir sjeldan, og forsøk på å vidareutvikle og revidere skriftspråket for transkripsjon av folkesong finn eg ikkje nokon døme på i samlingane frå dei siste tjue åra. Det er ikkje forska på konsekvensane av ein slik ein-sidig bruk av forenkla transkripsjonar. Men ein kan tenkje seg, slik eg ser det, at mangelen på skriftleg dokumentasjon av store delar av dei sjangerspesifikke trekka ved songane, kan vera med å endre tradisjonen mot ei standardisering der songane blir meir like, mindre særprega og varierte, og mindre lik kjeldene dei var oppskrivne etter. Dette kan også få konsekvensar for forskinga innan sjangeren, der notetranskripsjonane ofte ligg til grunn for det analytiske arbeidet. Og dersom utgangspunktet for analysane ikkje stemmer, blir heller ikkje forskingsresultata gode.

Eg har ikkje svar på korleis framtidens transkripsjonar av vokal folke- musikk skal sjå ut. Men eg ynskjer at feltet med sin sjangerkunnskap i større grad arbeider aktivt med å revidere og vidareutvikle notespråket i ei retning som gagnar musikkstilen. Og at kunnskapen kring både transkripsjonane og avlesinga, eller avkodinga, av desse blir større og meir medviten. Dersom arbeidet med både skriftspråket, analyseverktøya og avlesinga av notane blir prioritert og vidareutvikla på sjangeren sine premisser både innan dokumentasjon, forskning og opplæring, kan ein kanskje oppnå at viktige særtrekk i mindre grad blir «lost in transcription».

## Kjelder:

- Aksdal, Bjørn (2023, 24. januar). Norsk folkemusikk. I Store norske leksikon. [http://snl.no/norsk\\_folkemusikk](http://snl.no/norsk_folkemusikk)
- Barker, Chris (2005). *Cultural studies. Theory and practice*. Sage, London.
- Barth, Roland (1967). The death of the author. *Aspen Magazine nr 5/6*.
- Blom, Jan-Petter (1981). Dansen i Hardingfelemusikken. I J.P. Blom, S. Nyhus & R. Sevåg (Red.). *Hardingfeleslåttar. Norsk Folkemusikk, vol. 7* (s. 298–304). Universitetsforlaget, Oslo.
- Blom, Jan Petter (1993). Hva er folkemusikk? Aksdal, B. og Nyhus, S. (red). *Fanitullen: innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Bugge, Sophus (1857). Originalmanuskript av Draumkvedet etter Anne Skålen. I Norsk folkemusikksamling. [https://www.dokpro.uio.no/bal-lader/tekster\\_html/b/b031\\_033\\_fnote.html](https://www.dokpro.uio.no/bal-lader/tekster_html/b/b031_033_fnote.html)
- Ekgren, Jacqueline Pattison (1983). *Aslak Brekke og visune hans*. Norsk folkeminnelag.
- Elling, Catharinus (1920). *Tonefølelse: med særlig henblikk på norsk folkemusikk*. Indiana University.
- Eriksson, Karin (forthcoming 2023). Negotiating Traditional Music in Educational Spaces. An Ethnographic Case Study of the Norwegian Academy of Music. I Ø. Varkøy, E.M. Stabell & B. Utne-Reitan (red.) Høyere musikkutdanning. Historiske perspektiver. (Chapter 10, s. 219-246). Cappellen Damm Akademisk.

- Hardingfeleverket og Feleverket* (1958–2012). Nasjonalbiblioteket. <https://www.nb.no/forskning/feleverkene/>
- Furholt, Ragnhild (2006). *Kor er du fødd og kor er du boren: mellomalderballaden i bruk etter innsamlinga*. Masteroppgåve ved Kulturstudier, HiT, Bø.
- Furholt, Ragnhild (2009). Å gjere visa til si eiga. I L.H. Hansen, A.N. Ressem & I. Åkesson (red). *Tradisjonell song som levende prosess*. Novus.
- Hall, Stuart (1973). *Encoding and decoding in the television discourse*. University of Leicester.
- Haug, Ulrik (2023, 23. januar). Notasjon – Musikk. I *Store norske leksikon*. [https://snl.no/notasjon\\_-\\_musikk](https://snl.no/notasjon_-_musikk)
- Hedin Wahlberg, Ingrid (2020): *Att göra plats för traditioner. Antagonism och kunskapsproduktion inom folk- och världsmusikutbildning*. Ph.D. Högskolan för scen och musik, Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet.
- Horvei, Reidun (1998). *Folkesongar i Hordaland*. Samlaget, Oslo.
- Havåg, Eldar (1994). *For det er Kunst, vi vil have. Norsk oppskrivartradisjon og folkemusikkforskning: eit moderne prosjekt*. Hovedoppgave. Universitetet i Oslo.
- Johansson, Mats & Berge, Ola K (2018). Kvalitetsregimer i endring? Historiske og analytiske perspektiver på folkemusikken i samtiden. *Kunst, Kultur og Kvalitet*. Kulturrådet, Oslo.
- Jensen, Atle Lien (2011). *Det hendte sig en lørdagskveld...* Oplandske bokforlag.
- Knudsen, Ragnhild (2013). «Lære på øret»: Om muntlig tradering i folkemusikk og i andre sjangre. *Musikk og tradisjon nr 27*.
- Kvifte, Tellef (1985). Hva forteller notene?: Om noteoppskrifter av folkemusikk. B. Alver (red). *Arne Bjørndals hundreårs-minne*. Forlaget Folkekultur.
- Kvifte, Tellef (2012). Svevende intervaller – og svevende begrep. *Musikk og tradisjon nr 26*.
- Lord, Albert B. (1960). *The singer of tales*. Cambridge, Harvard University Press.
- Lønnestad, Kari (2012). *Telemarksviser Folkesong i Telemark*. Folkemusikk-



arkivet i Telemark.

Løvlid, Unni (2003). *So ro liten tull*. Lyche Musikkforlag.

Myhr, Gunnlaug Lien (2015). *Folkesong i Hallingdal*. Gunnlaug Lien Myhr.

Moen, Ruth Anne (2010). *Honden og katten og grisen*. Lund kommune og Folkemusikkarkivet for Rogaland.

Nyhus, Sven (1993). Notasjon av folkemusikk. I B. Aksdal & S. Nyhus (Red.), *Fanitullen: innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Universitetsforlaget, Oslo.

Omholt, Per Åsmund (2015). «Mælefjellvisa – toner i bevegelse. Om intonasjon i vokal folkemusikk.» *Musikk og tradisjon nr. 29*.

Opheim, Berit (1995). *Solè mi sela*. Ole Bull Akademiet, Voss.

Randers-Pehrson, Sigrid (2018): *I mitt stille kammer* (2018). Vesterålen kulturutvalg og Kulturskolesamarbeidet i Vesterålen (MUSAM).

Skånland, Marianne Haslev (2000): *Skrift og transkripsjon*. Institutt for lingvistik og litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen.