

<https://doi.org/10.52145/mot.v37i>

ISSN: 2703-7320



MUSIKK *og* TRADISJON

Tidsskrift for forskning i folkemusikk og folkedans

Nr. 37, 2023

Utgitt av Norsk folkemusikklag,
nasjonal avdeling av ICTM

Redaktør:

Are August Flannagan Furubotn

Redaksjon:

Are August Flannagan Furubotn, Granvin
Siri Mæland, Trondheim
Laura Ellestad, Rauland

Redaksjonsråd:

Anne Svånaug Blengsdalen, Universitetet i Sørøst-Norge (USN), Bø
Lene Halskov Hansen, Dansk Folkemindesamling – Det Kongelige Bibliotek, København
Gediminas Karoblis, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU), Trondheim
Niklas Nyqvist, SLS/Finlands svenska folkmusikinstitut, Vasa
Ingar Ranheim, Valdresmusea, Fagernes
Astrid Nora Ressem, Nasjonalbiblioteket, Oslo
Gunnar Ternhag, Høgskolan i Dalarna og Stockholms Universitet

© Novus AS 2023

ISSN 1892-0772

ISBN 978-82-7099-942-2

Redaktør: Are August Flannagan Furubotn

Omslagsbilde: Bearbeiding av illustrasjon s. 141 i Olaus Magnus, *Historia de gentibuseptentrionalibus* (Roma 1555); Ann-Turi Ford

Grafisk utforming: Novus forlag, Oslo

Lasertrykk.no

Innhald

Forord 1

Artikler

Lost in transcription – Transkripsjonspraksis av den vokale folkemusikken for bruk innan dokumentasjon, forskning og opplæring 5
Unni Boksasp

Bukkehornet – en gjennomgang og analyse av trompethorn og tungehorn 31
Bjørn Aksdal

Modes of Dance Realisations – Netloristic Analysis of Dance 61
Egil Bakka and Ronald Kibirige

Words and meanings – decolonising dance-music terminology 95
Egil Bakka

Minneord

Minneord om Sven Nyhus 121
Olav Sæta

Bokmelding

Benedicte Maurseth: *Systemspel* (Fagbokforlaget, 2022) 124
Mathilde Øverland

IV INNHOLD

Konferanserapportar

Norsk Folkemusikklags seminar 2022 131
Sveinung Søyland Moen

Forumtreff for Ungt Forskerforum for Folkemusikk og Dans 2023 ... 133
Ronja Grafström

Samandrag av folkemusikk- og folkedansrelaterte masteroppgåver

Guro Kvifte Nesheim: Variabilitet videreført i samspill – forslag på
arrangeringsprinsipper og fremgangsmåte 135

Redaksjonsråd og bidragsytarar i dette nummeret 138

Om Norsk folkemusikklag 143

Tidlegare utgåver av Musikk og tradisjon 145

Rettleiing for artikkelforfattarar 151

Forord

Under gråvêret på ein grasbakke i Finland blei eg ein gong nesten svimeslått av tre hornblåsarar. Dei stod mot kvarandre i ein trekant blåste for harde livet. Lyden var så mektig at eg måtte måpa for å kunne ta i mot lydbølgjene, ikkje berre med øyra, men òg med munnen. I dei korte vertrekkingane, altså då hornlyden forsvann eit lite sekund, kunne eg plutselig høyra punkaren som sat under ei bjørk og klimpra finske visesongar på gitaren. Frå det store sirkusteltet bak meg høyrde eg ein italiengar som slo heftige, hurtige triolar på tamburinen. To rekker med dansarar roterte rundt kvarandre på parketten. Med jamne mellomrom trampa dei unisont så heile teltduken blafra.

Bildet ovanfor er henta frå Kaustinen folk music festival og viser korleis folkemusikken spelar seg ut i dag. Ting føregår parallelt med einannan. Noko skjer i spotlyset, på hovudscenen, under teltduken, men vel så store hendingar spelar seg ut i mellomgrunnen og bakgrunnen, under bjørketreet, bak festivaldoen, eller på attande tribunerad. Det er ei stor og tilsynelatande veksande interesse for folkemusikk der ute, i Noreg, i Norden, og mange held på med sine særprosjekt og små føretak som kanskje ikkje haustar så mykje anerkjenning, men som likevel skapar viktige augneblink, meining i kvardagen, som blottlegg eit band til tidlegare generasjonar, og som styrkar ei fellesskapskjensle gjennom tradisjonsmusikk og -dans.

Musikk og tradisjon kan her komma inn som eit verdifullt tilskot på tradisjonsfeltet, og er med på å metta ein del av det akademiske behovet til folkemusikken og -dansen. Dei fire ferske forskingsartiklane som er med i årets utgåve av Musikk og diskuterer eit spenn av tema innanfor folkemusikk- og folkedans-forskninga i Norden, og eg er ordentleg glad for dei innkomne bidraga. Artiklane er lærerike og fungerer som portalar til større diskusjonsemne.

2 FORORD

Unni Boksasps drøftar i sin artikkel utfordringar knytt til transkribering av vokal folkemusikk. Med perspektiv både som folkesongar, forskar og pedagog har Boksasp undersøkt notasjonspraksisane til elleve ulike notebøker. Finst det nokon tendensar i notespråket? Kva moglegheiter har transkripsjonen, og kva er transkripsjonens grenser? Somme nedteikningar gir berre ei beingrind av ein melodi medan andre er fullblods forsøk på å inkludera alle parameter i musikken, til dømes ved å ta med ordakksentar og tramping. I den vokale transkripsjonen er det gjerne heller beingrinda som blir brukt, noko Boksasp gjer ei kritisk vurdering av i artikkelen, samstundes som ho reflekterer over kva i musikken som kan gå tapt i transkripsjonens teikn.

Bukkehornet står på podiet i Bjørn Aksdal sin artikkel. Instrumentet har vore lite forska på i Noreg, og nå kjem Aksdal med ei grundig undersøking av 169 forskjellige bukkehorn. Artikkelen gir ei tydeleg oversikt over typologiske trekk og geografisk fordeling av instrumentet. Mellom anna undersøkest fordelinga av geitehorn og kuhorn, fordelinga av trompethorn og tungehorn, antal fingerhøl, kor fingerhøla er plassert, kva veg horna er vendt, lengden på horna og storleiken på lydopninga. Artikkelen diskuterer og kva som kan vera bakgrunnen for tungehornet si utbreiing i landet.

Egil Bakka og Ronald Kibirige presenterer i deira artikkel sju måter å klassifisera videoar av dans på, og demonstrerer kvar av desse metodane. Denne klassifiseringsstrategien kan vera eit verdifullt verktøy for forskarar, i tillegg til at han kan inspirera til nye analysemetodar og innfallsvinklar i danseforskninga. I artikkelen introduserast òg 'netloristikk' som eit nytt forskingsfelt som utforskar digitale dokument, eller 'netlore'. Ei netloristisk ramme kan gi eit grunnlag til å klassifisera, skildra og forstå danseuttrykk i vår digitale tidsalder.

Korleis bør forskarar i ulike disiplinar forhalda seg til omgrep og terminologi når dei formidlar noko på eit anna språk enn morsmålet? I siste artikkel kjem Egil Bakka med politiske, lingvistiske og anvende perspektiv på kva konsekvensar ei einsretting (eller ukritisk bruk) av eit verdsspråk kan føra med seg. Det engelske språket blir stadig meir vanleg å bruka i vår globaliserte verd, og Bakka drøfter implikasjonane eit slik språkleg

hegemoni kan ha for til dømes tradisjonsdansforskninga om ein ikkje stiller spørsmål ved kva som blir borte i omsettinga av ord.

I tillegg inneheld årets tidsskrift eit minneord til Sven Nyhus skrive av Olav Sæta. Sven Nyhus gjekk bort i mai, og me vil gjerne minnast det han har gjort for folkemusikk- og dansen. Især det han har gjort for å løfta folkemusikken og -dansen opp på eit akademisk nivå, mellom anna som ein sentral person og pådrivar for å oppretta eit eige folkemusikkstudie på Noregs Musikkhøgskole.

Eg kjenner meg takksam som har fått lov til å setta saman årets skrift. Arbeidet har bydd på mange utfordringar, men og fleire sabla gode diskusjonar. Stor takk til artikkelforfattarar, bokmeldarar, reporterar, redaksjonsrådet, Novus forlag, og alle dei anonyme fagfellane som har vore med på å skapa tidsskriftet. Eg har stor respekt for arbeidet dykk gjer. Ein spesiell takk til Laura Ellestad og Siri Mæland i redaksjonen. Dei har lagt ned mange timar og vore med på å nausta opp i allslags flokar. Så vil eg takka tidlegare redaktørar Karin Eriksson og Sveinung Søyland Moen, som begge har hjelpt meg inn i redaktørrolla.

Til slutt vil eg takka for spontane samtalar med ymse folk om kva retning tidsskriftet kan ta. Det opplevast viktig å publisera forskning som tar folkemusikken og -dansen på alvor, og eg håper skriftet vil førast vidare, langt inn i framtida.

God lesnad!

Are August Flannagan Furubotn
November 2023

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 noteskrifter 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, søkjer 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 søm Her - ren mon - ne ska - be.
Dess nei den vok - ste opp, dess skjøn - ne - re den blev,
dog al - ler - mest for meg søm sjel - da ro - sur ser.

Figur 1: Eit døme på avansert transkripsjon av songen Folkevise (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 fekk 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 sjølve musikken, både til dokumentasjon, i analysearbeid, forskning, undervisning, og til arrangement 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 «gjen-
nom 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 ubekvem for samfunnet å slite med en skriftform som på visse
punkter harmonerer dårlig med det talespråket det nå skal gjengi, er det tydelig-
vis ikke gjort i en håndvending og av hvem som helst å finne ut hvilke revi-
sjoner 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 noteliner, 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,
uttalenyanse, 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 *skrittvis* 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 Mikkell 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.

Utøvaren, oppskrivaren og lesaren

Når folkemusikk skal skrivast ned, går uttrykket frå å vera ein munnleg tradisjon til å bli ein del av ein skrifttradisjon. «Folkemusiken 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 folkemusikkforskararen Sven Ahlbäck (2020, s.8). Kven har så makta til å bestemme kva som står i notane: utøvaren, 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 *utøvaren* 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 utøvarane varierer i sjølve 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 gjenskapar 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. Musikarane 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 forfattarane 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: *Telemarksviser, 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 forfattarane 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.

Førekomsten 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 innafor 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 forsvare 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 notebilet» 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 søker 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 innafor 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 notebiletta 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 trykkunge 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 utøveren 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 høyrde hos utøveren, men det gjorde igjen notebildet vanskeleg for folk flest» (Furholt, 2016, s. 13).

	Ornamentikk			Tonalitet	Metrikk			Variasjon
	Forslag	Triller	Glissando		Fri rytme/ antyda takt	Varierende 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%
Telemarksviser 2012, 171 songar	2%	1%		16%	5%	7%	0,5%	0,5%
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, *Folkесong 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 stevrekkja «Folkесongen» 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 sjølv 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 stillkjensla 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 folkemusikksjangeren 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 sjølve 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 firedeelt takt. Første halvdel benytter utviding av $\frac{4}{4}$ et par steder, mens andre halvdel benytter utviding til $\frac{5}{4}$ 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 $\frac{4}{4}$ 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 sjølv 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 musisering» (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 utøveren 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 einseitig 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:

Deklamasjonen 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 nøyd 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 «bevise» 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-sided 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 premiss både innan dokumen-
tasjon, 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 leksi-
kon. 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*. Universitets-
forlaget, 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 folke-
musikk*. 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. <https://doi.org/10.23865/noasp.199.ch10>
- 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
- 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*. Folkemusikkarkivet 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). «Mælefjollvisa – toner i bevegelse. Om intonasjon i vokal folkemusikk.» *Musikk og tradisjon nr. 29*.
- Opheim, Berit (1995). *Solè mi sæla*. Ole Bull Akademiet, Voss.
- Randers-Pehrson, Sigrid (2018): *I mitt stille kammer* (2018). Vesterålen kulturutvalg og Kulturskolesamarbeidet i Vesterålen (MUSAM).
- Ruud, Even og Kvifte, Tellef: *Musikk, identitet og musikkformidling* (2000). Institutt for musikkvitenskap. Norsk folkemusikksamling, Universitetet i Oslo.
- Skånland, Marianne Haslev (2000): *Skrift og transkripsjon*. Institutt for lingvistik og litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen.

Bukkehornet – en gjennomgang og analyse av trompethorn og tungehorn

Bjørn Aksdal

Abstract

Instruments made from animal horns have apparently been used as far back as the Stone Age, mainly as part of the shepherd's necessary equipment. The animal horn was too short to be overblown. Therefore, people started to put two or three finger holes, probably at the end of the Bronze Age, so that it was possible to play simple melodies or signals. In popular terminology, the fingerhole horn was often called "prillarhorn" (fingering horn) or "bukkehorn" (buck horn), despite the fact that a good part of the horns was made from horns from cows or bulls.

Very little research has been done on the Norwegian "bukkehorn" tradition, and not much has been published about the bukkehorn either. In 1973, Reidar Sevåg's book *Det gjallar og det lèt* was published, which was the first publication to deal with this subject in a serious and scientific way. Since there are several aspects of the horn that are not touched upon by Sevåg, and because his material was limited, I have examined a larger quantity of horns to complement the material and conclusions of Sevåg. I have also included the assessments of Atle Lien Jenssen in his master's thesis on the clarinet (tongue) horn (2010). I have chosen to concentrate on the instrument itself, with the main emphasis on the description of different types, designs and distinctive features of the "bukkehorn". In addition, I have looked more closely at the geographical distribution of the two main types of the instrument.

The material that forms the basis of my research are 92 Norwegian horns that are described and pictured on the DigitaltMuseum website, four horns that are presented in Leif Løchen's book on instrument traditions in North Gudbrandsdalen (2000) and 73 horns in private ownership. Altogether, this amounts to 169 horns.

Innledning

Det har vært forsket og publisert svært lite om den norske bukkehorn-tradisjonen, som består av både geitehorn og kuhorn, og som spilles enten som en trompet eller en klarinett.

I nyere tid har vi i Norge gjerne operert med fellesbenevnelsen bukkehorn¹, selv om en god del av hornene er lagd av kuhorn (Figur 1) eller noe sjeldnere oksehorn. Navnet bukkehorn har først og fremst festet seg som samlebegrep fordi hoveddelen av det norske materialet består av horn fra geit, og hovedsakelig geitebuk (Figur 2). I gjennomgangen av det undersøkte hornmaterialet som er bakgrunnen for denne artikkelen har jeg imidlertid



Figur 1: Kuhorn, trompettype, Beitstad/Kvam (Nord-Trøndelag). Foto: Bjørn Aksdal.

1. Leif Løchen argumenterte på 1990-tallet for at vi burde skrive og uttale instrumentnavnet som bukkhorn i stedet for bukkehorn, som han mente var en kunstig konstruksjon. Men fortsatt bruker de aller fleste benevnelsen bukkehorn.

valgt å skille mellom benevnelsene geitehorn og kuhorn. Disse to horntypene gir samtidig et noe forskjellig klanglig resultat når man spiller på dem, og det rundere kuhornet skaper en noe annen lyd enn det noe flatere geitehornet.

Fordi det ofte kan være vanskelig å skille ut hvilke av storfehornene som er lagd av ku og hvilke som stammer fra okse, har jeg benyttet kuhorn som en fellesbenevnelse for alle hornene fra storfe.

Noe av den samme problemstillingen er knyttet til geita. Hannegeita kalles vanligvis bukk eller geitebukk, mens hunngeita kalles geit. Fordi også hunngeita kan ha horn, kan det også her være ganske vanskelig å skille mellom horn fra de ulike geitekjønnene, selv om bukkens horn vanligvis er en god del større enn geitehornene. Jeg har derfor valgt å bruke geitehorn som en fellesbenevnelse for disse hornene, enten de kommer fra bukk eller geit.

Det finnes to horn typer med ulik blåsteknikk i det norske bukkehornmaterialet. Den ene horn typen spilles som en trompet ved at blåseenden plasseres mot leppene, som så settes i vibrasjoner. Disse hornene benevnes vanligvis som trompethorn (Figur 2). Den andre typen horn har fått tilført en tretunge (flis), som oftest av einer, som er knyttet fast langs den ene siden av blåseenden (Figur 3). Hornet fungerer da som et klarinettinstrument, dvs. med enkelt rørblad. Slike horn kaller vi tungehorn. Rørbladet vil skape en helt annen og skarpere klang i instrumentet enn det trompetblåste hornet.



Figur 2: Geitehorn, trompettype, Mosvik (Nord-Trøndelag). Foto: Bjørn Aksdal.



Figur 3: Tungehorn, ukjent proveniens. Foto: Bjørn Aksdal.

Når man spiller på tungehornet, fører man vanligvis blåseenden med tungen et lite stykke inn i munnhulen, som dermed fungerer som et slags luftkammer. Enkelte utøvere har imidlertid valgt å holde blåseenden mot over- eller underleppen, for på denne måten å kunne ha bedre kontroll med tonedannelsen. Denne spilleteknikken synes imidlertid å ha vært lite utbredt, og det er mange av tungehornene hvor en slik teknikk heller ikke har vært mulig.

For å kunne produsere mer kunnskap om den norske bukkehorntradisjonen har jeg registrert og undersøkt et større antall spillehorn. I denne artikkelen har jeg valgt å konsentrere meg om selve instrumentet med hovedvekt på beskrivelsen av ulike typer, utforminger og spesielle særtrekk. I tillegg har jeg sett nærmere på distribusjonen, eller utbredelsen av henholdsvis bukkehorn og kuhorn, og trompethorn og tungehorn. Det har falt utenfor rammene til denne undersøkelsen, både av praktiske årsaker og med hensyn til omfanget, å ta opp spørsmål knyttet til bukkehornets repertoar og bruksområder.

Kort historikk

Instrumenter lagd av dyrehorn har etter alt å dømme vært benyttet helt tilbake til steinalderen i en rekke ulike kulturer. Her i Europa kjenner vi spesielt bruken av dyrehorn av trompettypen med fingerhull i landene

rundt Østersjøen, det vil si i Sverige, Finland og i de baltiske landene Estland, Latvia og Litauen. Mens kuhornet har vært vanligst i Sverige, finner vi helst bruk av geitehorn i Finland og på Baltikum. I tillegg eksisterer det flere hornlignende instrumenter av tre, ofte dekket med bark, spesielt bjørkenever. Men dyrehorn av klarinetttypen, slik vi har tradisjon for i Norge, er ikke kjent i disse områdene. Det finnes imidlertid hovedsakelig i Øst-Europa folkelige treklarinetter utstyrt med et endestykke av horn. Det gjelder blant annet det slaviske instrumentet zhaleika, som er utbredt i deler av Russland, Belarus og Ukraina.

Her i Norge har dyrehornet hovedsakelig vært en viktig del av gjeterens nødvendige utstyr. Fra starten av var hornet mer et praktisk redskap for å produsere kraftig lyd enn å fungere som et musikkinstrument, og det ble først og fremst brukt som skremmeredskap, og til dels også signalinstrument (Aksdal og Nyhus, 1993, s.42).

Dyrehornet var for kort til at det kunne overblåses (Figur 4). Derfor begynte man etter hvert å sette på to eller tre fingerhull, slik at man kunne spille enkle melodier eller signaler. Kanskje skjedde dette allerede mot slutten av bronsealderen. Senere ble flere fingerhull tilført på mange av hornene, slik at de musikalske mulighetene økte ytterligere (Aksdal og Nyhus, 1993, s.42).



Fig. 4: Bukkehorn uten fingerhull, Øystre Slidre (Oppland). Foto: Bjørn Aksdal.

I folkelig terminologi ble fingerhullshornet gjerne kalt prillarhorn, stutarhorn, låtarhorn, spellarhorn eller bukkehorn. Selv om mye av utgangspunktet for

spillehornet er gitt fra naturens side, har instrumentet likevel gjennom tidene fått noe forskjellig utforming (Aksdal og Nyhus, 1993, s.42).

Tidligere forskning

Vi finner noen spredte opplysninger om bukkehorn i ulike bygdebøker og lokalhistoriske skrifter, for eksempel i Paul Breiehagens (1922–2006) bok om folkemusikktradisjonene i Hallingdal (Breiehagen 2000). Bukkehornet er også omtalt i enkelte bøker og artikler av O.M. Sandvik (1875–1976), som blant annet *Østerdalsmusikken* (Sandvik 1943). I tillegg finnes det en god del opplysninger om bruken av bukkehorn i svarene på spørrelisteserien ved Norsk etnologisk granskning (NEG) som ble etablert i 1946.

Da førstekonservator Reidar Sevåg (1923–2016) ved Norsk Folkemusikksamling begynte arbeidet med sin bok om de folkelige norske blåseinstrumentene i skriftserien *Norsk kulturarv*, var spørrelistene til NEG en av de viktigste kildene hans. I tillegg hadde Sevåg gjennom sitt arbeid ved Norsk Folkemuseum undersøkt alle hornene som fantes i museets samlinger. Han hadde også gjennom flere år reist rundt og registrert både bukkehorn og andre instrumenter som fantes i privat eie og i museer rundt om i landet. Sevågs bok (1973) *Det gjallar og det lèt – frå skremme- og lokkereiskapar til folkelege blåseinstrument* var den første publikasjonen som på en seriøs og mer vitenskapelig måte tok for seg dette fagfeltet.

Omkring 1990 begynte folkemusikeren Atle Lien Jenssen (1956–2011), bosatt på Hamar, men opprinnelig fra Oslo, å kartlegge bukkehorntradisjonene på Hedmarken (Jenssen, 1994). Dette handlet hovedsakelig om såkalte tungehorn, dvs. bukkehorn utstyrt med en flis, og som derfor fungerte som et klarinettinstrument. I 1994 ga Rff-sentret, Rådet for folkemusikk og folkedans ut et hefte av Lien Jenssen med tittelen *Bukkehorntradisjon på Hedmarken*. Dette arbeidet ble videreført gjennom masteravhandlingen *Tungehornet i Norge. Historie, repertoar, bruk og praktisk instrumentmaking* (Jenssen, 2010). I sin avhandling går Jenssen noe dypere inn i materialet enn det Sevåg gjør i sin bok, men hans arbeid tar utelukkende for seg tungehornet. Konklusjonene til Jenssen samsvarer likevel i

hovedtrekk med Sevågs vurderinger, spesielt når det gjelder utbredelsen av tungehornet. Dette kommer jeg tilbake til senere i artikkelen.

I mellomtiden hadde Leif Løchen (1921–2011) fra Vågå siden 1997 drevet innsamling av lokale instrumenttradisjoner i Nord-Gudbrandsdalen sammen med Berit Fiksdahl. Dette førte til en rekke avisartikler som Løchen publiserte i avisene Gudbrandsdølen/Dagningen og Vigga. Disse artiklene samlet og utgitt i bokform av Nord-Gudbrandsdal folkemusikkarkiv under tittelen *Fra skorofele til salmodikon* (Løchen, 2000). Her er flere lokale bukkehorn både avbildet og omtalt.

Det har eksistert ulike former for endeblåste og sideblåste dyrehorn også i en rekke andre land og kulturer. Dette har imidlertid ikke ført til vesentlige bidrag til instrumentforskningen på dette området. Det har riktignok vært publisert noen få ganske interessante, men relativt overflatiske gjennomganger av ulike horn- og trompettradisjoner rundt om i verden fra antikken og fram til i dag, blant annet i Jeremy Montagues bok *Horns and Trumpets of the World* (Lanham, 2014). Det har derfor vært relativt lite å hente fra den komparative organologien. I tillegg finnes det noe litteratur som omtaler trompethorn og beslektede instrumenter i Finland, men med unntak av en utstillingskatalog er disse kildene utelukkende skrevet på finsk og følgelig vanskelig tilgjengelig.

Problemstillinger og metodiske betraktninger

Siden det er flere sider ved hornet som ikke blir berørt i Reidar Sevågs bok (1973), og fordi materialet hans er såpass begrenset, har jeg gått gjennom og undersøkt en større mengde horn for å utfylle materialet og konklusjonene til Sevåg. Jeg har også trukket inn noen av vurderingene til Atle Lien Jenssen, selv om han kun har tatt for seg tungehornet. Jeg har derimot ikke funnet det hensiktsmessig å hente metoder og sentrale problemstillinger fra annen instrumentforskning, knyttet til for eksempel hardingfela og langleikene, fordi disse instrumentene på de aller fleste områder er så forskjellige at både metoden og analysene har liten overføringsverdi. Mens hardingfelas og langleikens utforming og konstruksjon er bestemt av instrumentmakeren i

pakt med byggetradisjonen, er dette i hovedsak gitt fra naturens side når det gjelder bukkehornene, med unntak av plasseringen av fingerhullene.

Jeg har undersøkt bukkehornmaterialet primært med tanke på å kunne si noe om den typologiske og geografiske fordelingen av et bredt utvalg av særtrekk og karakteristiske egenskaper ved instrumentet. Jeg har unnlatt å gå inn på diskusjoner som berører instrumentets toneforråd og skala-problematikken, slik Sevåg har gjort i sin bok. Dette skyldes delvis at informasjonen knyttet til en del av bukkehornmaterialet mitt er hentet fra arkivopplysninger eller avbildninger, og derfor ikke kan utprøves, men også at en god del av de fysiske undersøkte hornene ikke er i spillbar stand. Dette gjelder spesielt et stort flertall av tungehornene. I tillegg handler det om å begrense omfanget av undersøkelsen. Da står jeg igjen med følgende relevante parametere som jeg har ønsket å belyse:

Parameternes relevans

Undersøkelse	Relevans
Hva er fordelingen mellom geitehorn og kuhorn?	De to horntypene gir noe forskjellig lyd.
Hvordan er fordelingen mellom trompethorn og tungehorn?	Dette handler om to forskjellige spilleteknikker og to ulike instrumentfamilier.
Hvor mange fingerhull har hornene, og er det noen forskjell mellom trompethorn og tungehorn og mellom geitehorn og kuhorn når det gjelder antallet hull?	Dette kan si en del om både alder og det musikalske potensialet som ligger i hornet med tanke på repertoaret.
Hvor på hornet er fingerhullene plassert - på oversiden/flatsiden eller på siden/kanten?	Plasseringen av fingerhullene kan si noe om praksisen og tradisjonen når det gjelder utformingen av bukkehorn rundt om i landet.

Hvordan er flisa plassert på tungehornene - på høyre eller venstre side, på oppsiden eller undersiden?	Dette er et helt sentralt poeng når det gjelder selve spillemåten.
Er hornene venstrevendte, høyrevendte eller rettvendte?	Igjen et moment som gjelder tradisjonen og praksisen for tilvirking av horn.
Hvor lange er hornene, og hvor stor er lydåpningen?	Dette er først og fremst et spørsmål om tilvirkningspraksis, repertoarmessig potensiale og lydkvalitet.

Materialet

Materialet som ligger til grunn for denne undersøkelsen er todelt. Det består på den ene side av 73 horn i min private samling som er grundig undersøkt, beskrevet og oppmålt. I tillegg omfatter det undersøkte materialet 92 norske horn som er beskrevet og avbildet på nettstedet DigitaltMuseum, samt fire horn fra Nord-Gudbrandsdalen som er avbildet og beskrevet i Leif Løchens bok (2000). Til sammen utgjør dette 169 horn.

Når det gjelder hornene på DigitaltMuseum, viser bildene hvorvidt det er snakk om kuhorn eller bukkehorn, trompethorn eller tungehorn. Bildene viser i tillegg antallet fingerhull og hvor disse er plassert på hornet, om hornet er høyrevendt, venstrevendt eller rettvendt og hvor flisa er plassert på tungehornene. Når det gjelder lengden på hornene og størrelsen på lydåpningen størrelse vil jeg være avhengig av at disse opplysningene er lagt inn sammen med bildene, noe som i varierende grad er gjort. Alle hornene som finnes på DigitaltMuseum har oppgitt proveniens, forutsatt at denne er kjent. Det er derfor metodisk forsvarlig og høyst relevant når det gjelder de aller fleste av parameterne å kunne se disse instrumentene i sammenheng med de fysiske undersøkte hornene.

Jeg har også brukt Reidar Sevågs statistikk som referanse, men siden Sevåg ikke har oppgitt hvilke horn han har undersøkt, er det svært sann-

synlig at enkelte av disse hornene også befinner seg i materialet som er presentert på DigitaltMuseum. I tillegg har jeg undersøkt 36 svenske horn i min private samling som jeg har brukt som et referansemateriale. Også disse hornene har jeg selv undersøkt og målt opp.

Jeg hadde også forventninger til det som på Universitetet i Oslo sine nettsider kalles Reidar Sevågs instrumentkartotek. Går man inn på rubrikken «horn» her, kommer det opp 16 instrumenter. Dette nettkartoteket viser seg imidlertid å være ganske uryddig, og de avbildete hornene stemmer i mange tilfeller ikke overens med den ledsagende teksten som omtaler helt andre horn. I tillegg er opplysningene om flere av disse instrumentene svært mangelfulle, blant annet når det gjelder proveniens. Jeg har i denne undersøkelsen derfor vært nødt til å se bort fra denne potensielt viktige kilden².

Horntypene

De totalt 96 hornene på DigitaltMuseum og hos Leif Løchen består av 91 geitehorn, 4 kuhorn eller oksehorn og ett horn som skal være lagd av bein, men som muligens likevel kan være et geitehorn. De private hornene består av 66 geitehorn og 7 kuhorn. Samlet representerer dette materialet 157 eller evt. 158 geitehorn og 11 kuhorn. Av dette er 115 horn av trompettypen, mens 53 er tungehorn. Ett horn mangler blåseåpning.

Alle tungehornene bortsett fra ett instrument er geitehorn, dvs. at ti av elleve kuhorn er trompethorn. Blant geitehornene er 105 horn trompethorn, mens 52 instrumenter er forsynt med tunge. 25 horn har en eller form for påført datering, som spenner fra 1656 til 2000. 15 av hornene er datert i perioden 1650–1900, mens ti horn er datert etter 1900. Det eldste norske hornet er et trompethorn av okse fra Nord-Fron datert 1656. Deretter følger et tungehorn av geit fra Gudbrandsdalen fra 1693 og et tilsvarende horn fra Solør datert 1714 (Figur 5).

2. Etter at artikkelen var ferdigskrevet fikk jeg tilsendt Reidar Sevågs instrumentbase fra Hans-Hinrich Thedens ved Norsk folkemusikksamling, Nasjonalbiblioteket i Oslo. En rask gjennomgang av materialet i databasen viser imidlertid at innholdet ikke ville ha medført særlige endringer i hovedkonklusjonene i undersøkelsen.



Fig. 5: Tungehorn datert 1714, Solør (Hedmark). Foto: Bjørn Aksdal.

Det svenske referansematerialet består av 30 kuhorn og seks geitehorn. Alle disse hornene er av trompettypen. Vi vet imidlertid at bukkehorn med tunge har vært brukt i enkelte bygder i Jämtland, Dalarna og Värmland (Kjellström, 1980, s.199), dvs. i de svenske områdene som ligger nærmest grensen til Norge. Slike horn er imidlertid ikke med i mitt materiale.

Den geografiske utbredelsen

Sevåg (1973) tok blant annet for seg den geografiske utbredelsen til henholdsvis tungehornet og trompethornet samt antallet fingerhull på de to horn-typene. Sevåg undersøkte totalt 96 horn, men skriver: «Dette er sjølvsagt altfor små tal til å gi sikker kunnskap. Den geografiske spreinga er óg sær- sars ujamn: Valdres og Hallingdal har til saman over ein tredjedel av materialet» (Sevåg, 1973, s. 37). Sevåg diskuterer også alderen på de to horn-typene og konkluderer på denne måten: «Det er all grunn til å tru at trompettypen er den eldste og at han eingong dekte heile landet» (Sevåg, 1973, s. 36).

Når det gjelder den geografiske utbredelsen skriver Sevåg følgende:

(...) trompettypen har vore heilt dominerande i Hallingdal, Numedal, Telemark, Hordaland, Sogn og Fjordane, og dessutan i Valdres frå Aurdal og nordetter. Det stemmer merkeleg godt med den gamle grensa for hardingfela. Rundt dette området ligg distrikt med begge typar meir eller mindre jamt for-

delte: Agder, Rogaland, Møre og Romsdal, og dessuten Valdres frå Aurdal og sørover. Nordland og Troms har òg begge typar. I Trøndelag, Gudbrandsdalen, Glåmdalen, Trysil og flatbygdene rundt Mjøsa har tungehorna vore heilt dominerande i seinare tid (...) (Sevåg, 1973, s. 36).

Reidar Sevågs utbredelsesteori blir derfor slik:

Trompethorn: Hallingdal, Numedal, Telemark, Hordaland, Sogn og Fjordane, og Valdres fra Aurdal og nordover.

Tungehorn: Trøndelag, Gudbrandsdalen, Glåmdalen, Trysil og flatbygdene rundt Mjøsa.

Begge horn typer: Agder, Rogaland, Møre og Romsdal, Valdres fra Aurdal og sørover, Nordland og Troms.

Sevåg tar likevel et visst forbehold, noe som viser seg å være klokt. Han skriver:

Men 3 av dei 27 registrerte horna frå desse områda er likevel av trompet-typen, eitt datert 1656 med 3 fingerhol (Nord-Fron), eit utan fingarhol (Kvam) og eit frå Røros med 6 fingerhol, der rett nok 3 av hola kan vere sekundære (Sevåg, 1973, s. 36)

Sevåg (1973) benyttet den gamle fylkesinndelingen med 19 fylker, som gjaldt fra 1972 og fram til 2018. For å kunne se mitt og Sevågs materiale i sammenheng, noe som er at av hovedpoengene med min undersøkelse, har det derfor vært nødvendig også for meg å benytte denne gamle fylkesinndelingen. Dette samsvarer samtidig best med de opplysningene som er oppgitt når det gjelder instrumentene som har DigitaltMuseum som hovedkilde. Men isolert sett kunne det selvsagt ha vært like naturlig å benytte en annen geografisk inndeling, som for eksempel ulike tradisjonsområder.

I materialet mitt er alle fylkene i landet representert, med unntak av Vestfold, Oslo og Finnmark. I store trekk stemmer den geografiske fordelingen til Sevåg med resultatet av mine undersøkelser, men det finnes en del

unntak. Ser vi på de områdene hvor han mener at tungehornet har vært enerådende, har jeg både i Trøndelag (Mosvik, Beitstad, Verdal), Gudbrandsdalen (Nord-Fron), Vest-Oppland og store deler av Hedmark (bl.a. i Engerdal, Solør, Tolga, Finnskogen, Vang og Ringsaker), påtruffet trompethorn, i tillegg til tungehorn. I Buskerud, hvor trompethornet skal dominere, har vi bevart et tungehorn som skal stamme fra området rundt Kongsberg.

Bildet er derfor noe mer nyansert enn det Sevåg har konkludert med. I Nordland og Troms har jeg kun truffet på trompethorn og ingen tungehorn, men her har trolig Sevåg hatt andre kilder enn meg. Jeg har også funnet horn i to fylker som ikke er omtalt av Sevåg. Det gjelder Østfold (Mysen) og Akershus (Asker), og det handler i begge tilfeller om horn av trompettypen.

Her følger en oversikt over antallet av alle horn typene fordelt på de enkelte fylkene:

<i>Fylke/type</i>	<i>Trompet/geit</i>	<i>Trompet/ku</i>	<i>Tunge/geit</i>	<i>Tunge/ku</i>	<i>Lukket/ku</i>	<i>Underhull</i>
<i>Østfold</i>	1	0	0	0	0	0
<i>Hedmark</i>	11	4	18	1	0	5 (1:3, 2:2)
<i>Oppland</i>	12	0	11	0	1	0
<i>Akershus</i>	0	1	0	0	0	0
<i>Buskerud</i>	5	0	1	0	0	1 (2)
<i>Telemark</i>	16	0	0	0	0	0
<i>Aust-Agder</i>	1	0	1	0	0	0
<i>Vest-Agder</i>	3	0	1	0	0	0
<i>Rogaland</i>	6	0	0	0	0	0
<i>Hordaland</i>	9	0	0	0	0	0
<i>Sogn&Fjord</i>	8	0	0	0	0	0
<i>Møre&Roms</i>	5	0	5	0	0	1 (1)
<i>Sør-Trlag</i>	0	0	5	0	0	0
<i>Nord-Trlag</i>	2	1	2	0	0	0
<i>Nordland</i>	3	1	0	0	0	0
<i>Troms</i>	1	0	0	0	0	0
<i>Østlandet</i>	3	0	1	0	0	0
<i>Vestlandet</i>	1	0	0	0	0	0
<i>Ukjent</i>	28	2	3	0	0	2 (1)

De elleve spillehornene som er lagd av horn fra ku eller eventuelt økse i det undersøkte materialet stammer fra Hedmark (5), Oppland (1), Akershus (1), Nord-Trøndelag (1) og Nordland (1), mens to horn har ukjent proveniens. Det ene kuhornet med tunge stammer fra Trysil i Hedmark (Figur 6).



Fig. 6: Kuhorn med høyre plassert tunge fra Trysil (Hedmark). Foto: Bjørn Aksdal.

Flest horn blant de tidligere fylkene har Hedmark, med 33 horn. Deretter følger Oppland med 24, Hordaland med ni, Sogn og Fjordane og Møre og Romsdal med åtte, Rogaland og Telemark med seks, og Buskerud, Sør-Trøndelag og Nord-Trøndelag med fem horn hver.

Fingerhull

Når det gjelder antallet fingerhull på hornene ser fordelingen slik ut i Sevågs materiale:

Fingerhull	Trompethorn	Tungehorn	Samlet	Prosentfordeling
0	7	3	10	10,4
1	1	0	1	1
2	1	0	1	1
3	17	3	20	20,8
4	19	11	30	31,3

5	6	7	13	13,5
6	5	8	13	13,5
7	0	4	4	4,2
8	0	4	4	4,2
Samlet	56	40	96	100

Vi ser at fire fingerhull er det vanligste, deretter følger tre, fem og seks hull. Drøyt ti prosent av de hornene Sevåg har undersøkt mangler fingerhull.

Sammenligner vi trompethornene og tungehornene, har tungehornene atskillig oftere mer enn fire fingerhull (Figur 7), mens trompethornene oftere finnes med tre fingerhull eller er helt uten fingerhull. Horn med ett eller to fingerhull er svært uvanlig blant begge typene horn.



Fig. 7: Tungehorn med fem fingerhull, ukjent proveniens. Foto: Bjørn Aksdal.

Når det gjelder materialet jeg har undersøkt, er fordelingen mellom antallet fingerhull følgende:

Fingerhull	Trompethorn	Tungehorn	Samlet	Prosentfordeling
0	31	2	33	19,5
1	1	2	3	1,8
2	4	2	6	3,6
3	37	7	44	26,0
4	31	12	43	25,4
5	10	12	22	13,0
6	2	13	15	8,9
7	0	2	2	1,2
8	1	0	1	0,6
Samlet	117	52	169	100

Av tabellen ser vi at spesielt horn med tre fingerhull eller som mangler fingerhull er noe vanligere i mitt materiale, mens horn med fire og seks fingerhull er vanligere hos Sevåg. Vi ser også at andelen tungehorn er høyere hos Sevåg (41,7 %) enn i mitt materiale (30,8 %).

Slår vi sammen mitt og Sevågs materiale, får vi følgende fordeling, med forbehold om at det som tidligere nevnt kan finnes enkelte dobbeltregistreringer:

<i>Fingerhull</i>	<i>Trompethorn</i>	<i>Tungehorn</i>	<i>Samlet antall</i>	<i>Prosentfordeling</i>
0	38 (22 %)	5 (5,5 %)	43	16,2
1	2 (1,2 %)	2 (2,2 %)	4	1,5
2	5 (2,9 %)	2 (2,2 %)	7	2,6
3	54 (31,2 %)	10 (9,9 %)	64	24,2
4	50 (28,9 %)	23 (25,3 %)	73	27,5
5	16 (9,2 %)	19 (20,9 %)	35	13,2
6	7 (4 %)	21 (23,1 %)	28	10,6
7	0 (0 %)	6 (6,6 %)	6	2,3
8	1 (0,6 %)	4 (4,4 %)	5	1,9
Samlet	173 (66,7 %)	92 (34,7 %)	265	100

Dette viser at trompethorn langt oftere har tre eller ingen fingerhull, og til en viss grad også fire hull, mens tungehornene oftere har fem eller flere fingerhull. Blant trompethornene representerer hornene med tre eller fire fingerhull drøyt 60 % av materialet, mens mer enn hvert femte horn mangler fingerhull. Blant tungehornene utgjør instrumentene med fire til seks fingerhull nesten 70 % av materialet. Vi kan derfor spore en klar tendens til at tungehornene har noe flere fingerhull enn trompethornene. Dette skal vi komme tilbake til. Det er imidlertid grunn til å bemerke at tungehornet fra 1693 har fem fingerhull og tungehornet fra 1714 hele seks fingerhull. Det høye antallet fingerhull på tungehornet ser derfor ut til å ha vært etablert allerede omkring 1700.

Ser vi på det svenske materialet, har fire av geitehornene tre og ett horn fire, mens ett horn mangler fingerhull. De 30 kuhornene fordeler seg slik: Ett hull (1), tre hull (20), tre eller fire hull (4), fire hull (4), fem hull (1).



Fig. 8: Kuhorn fra Dalarna datert 1870. Foto: Bjørn Aksdal.



Fig. 9: Geitehorn fra Jämtland. Foto: Bjørn Aksdal.

Dette innebærer at 28 av 30 kuhorn (Figur 8) og fem av seks geitehorn (Figur 9) har tre eller fire fingerhull, med tre som det absolutt vanligste. Jenssen (2010) konkluderer i sin avhandling om tungehornet med at det finnes visse regionale forskjeller når det gjelder antallet fingerhull på hornene. Han deler her området til tungehornet inn i de tre regionene Østlandet, Trøndelag og Agder. Av en eller annen grunn har han ikke inkludert verken Rogaland eller Møre og Romsdal, hvor det er bevart flere tungehorn,

i denne oversikten. Trolig skyldes det at han har fått undersøkt for få horn fra disse områdene. Jenssen opererer med disse forskjellene: Østlandet: 4–6 fingerhull; Trøndelag: 3–5 fingerhull; Agder: 3–4 fingerhull. Han understreker at dette er tendenser og gjelder ikke alle horn. «Materialet under ett framstår klart som varierende individer av samme type instrument» (Jenssen 2010, s. 100f).

I mitt materiale på 53 undersøkte tungehorn, er de regionale forskjellene noe avvikende. Her har materialet følgende profil: Østlandet: 3–6 fingerhull (6 hull klart vanligst); Trøndelag: 4–5 fingerhull; Agder: 4–5 fingerhull. I tillegg har hornene fra Møre og Romsdal gjerne 4–5 fingerhull og knytter seg dermed opp til materialet fra Trøndelag. De få tungehornene jeg kjenner til fra Rogaland har 2–3 fingerhull, men det er uvisst hvor representative disse er for dette området.

Hvis vi også ser på de regionale forskjellene når det gjelder trompethorn, finner vi følgende preferanser: Østlandet: 3–4 fingerhull (3 klart vanligst); Trøndelag: 3–4 fingerhull; Vestlandet: 3–4 fingerhull (4 vanligst); Rogaland: 2–4 fingerhull (3 vanligst); Agder 3–4 fingerhull; Nord-Norge: 0 fingerhull. Når det gjelder Møre og Romsdal spriker materialet stort. Flere av trompethornene herfra mangler fingerhull, men det er også fra dette området (Måndalen) at vi finner hornet som har flest fingerhull (8 hull).

9 av de 169 hornene jeg har undersøkt har i tillegg til de vanlige fingerhullene også ett eller to fingerhull på undersiden. Hedmark er sterkest representert med fem av disse hornene. Alle hornene med underhull er geitehorn, og fordelingen er syv tungehorn og to trompethorn. Fingerhull på undersiden er således atskillig vanligere på tungehornene enn trompethornene. De fleste hornene har bare ett underhull, men tre av tungehornene har to hull på undersiden (Hedmark: 2, Buskerud: 1). Det er ikke gitt å kunne si noe om årsaken til dette, men det vil absolutt medføre visse spillemessige utfordringer for utøveren.

Sevåg (1973) reiser spørsmålet om hvorvidt alle fingerhullene egentlig kan ha en funksjon, spesielt fordi enkelte horn er utstyrt med fingerhull som er plassert for langt nede mot enden til å kunne gi full virkning og dermed en musikalsk mening. I mitt materiale på 73 undersøkte private horn vil dette kun gjelde tre av instrumentene. Disse har henholdsvis fire

(2 horn) og fem fingerhull (1 horn). Tre av de øvrige hornene ligger i grenseland når det gjelder plasseringen av det nederste fingerhullet. Disse har henholdsvis seks, fem (pluss ett underhull) og tre fingerhull. Fem av disse hornene har ukjent proveniens, mens ett stammer fra Solør. Alle de seks hornene er geitehorn, hvorav fire er trompethorn og to er tungehorn.

Størrelsen

Hvis vi ser litt nærmere på de ulike horntypenes gjennomsnittsstørrelse i mitt materiale på 169 horn, ser vi ikke uventet at geitehornene er gjennomsnittlig 40 mm lengre enn kuhornene. Men det er kanskje noe overraskende at blant geitehornene er trompethornene gjennomsnittlig 28 mm lengre enn tungehornene, spesielt fordi tungehornene gjerne har flere fingerhull enn trompethornene.

<i>Gjennomsnitt/type</i>	<i>Hornlengde i mm</i>	<i>Lydåpning i mm</i>
Alle geitehorn	263	65
Trompethorn geit	271	68
Tungehorn geit	243	61
Alle kuhorn	223	68
Trompethorn ku	226	62
Tungehorn ku	174	56

Kuhornene har en tanke videre lydåpning enn geitehornene (3 mm), mens trompethornene av både geit og ku er en god del videre i åpningen enn tungehornene. Dette innebærer at trompethornene er både noe lengre og videre i åpningen enn tungehornene.

Ser vi på de seks svenske geitehornene, så er de gjennomsnittlig 275 mm lange og har en lydåpning på 71 mm. Disse hornene er med andre ord både en anelse lengre (4 mm) og videre (3 mm) enn de norske trompethornene av geit. Det svenske materialet er imidlertid alt for begrenset til å kunne konkludere når det gjelder hornstørrelsen.

Hornretning

Både geitehornene og kuhornene kan ha ulik hornretning, dvs. at de kan være enten høyrevendte eller venstrevendte. De kan i tillegg enkelte ganger være relativt rettvendte. Høyrevendte horn betyr at det er dyrets venstre horn som er benyttet, mens venstrevendte horn representerer dyrets høyre horn (Figur 10). Det har vært mulig å fastslå hornretningen på 153 av de 169 undersøkte hornene. De øvrige hornene er for dårlig gjengitt på de bildene som har vært lagt til grunn for denne delen av undersøkelsen.



Fig. 10: Venstrevendt tungehorn, ukjent proveniens. Foto: Bjørn Aksdal.

Blant geitehornene er 55,7 % høyrevendte, mens 29,7 % er venstrevendte. Blant de langt færre kuhornene er det motsatt, og her er 54,5 % venstrevendte, mens bare 18,2 % er høyrevendte. Andelen rettvendte horn (11) ligger på 6,3 % for geit og 9,1 % for ku.

Hornretning	Geitehorn	Kuhorn	Totalt
Venstre	47 (29,7 %)	6 (54,5 %)	53 (31,4 %)
Høyre	88 (55,7 %)	2 (18,2 %)	90 (53,3 %)
Rettvendte	10 (6,3 %)	1 (9,1 %)	11 (6,5 %)
Usikkert	13 (8,2 %)	2 (18,2 %)	15 (8,9 %)
Samlet	158	11	169

Plasseringen av fingerhull

Fingerhullene på geitehornene er som oftest plassert på flatsiden, men finnes også plassert på kanten (Figur 11). På kuhornene finnes fingerhullene som regel på oversiden, men også her kan de i sjeldnere tilfeller være plassert på kanten.



Fig. 11: Geitehorn med fingerhullene plassert på kanten, Østlandet. Foto: Bjørn Aksdal.

Plassering fingerhull	Geitehorn	Kuhorn	Totalt
Flat-/overside	120 (76,9 %)	6 (46,2 %)	126 (74,6 %)
Kant	10 (6,5 %)	1 (7,7 %)	11 (6,5 %)
Mangler	26 (16,8 %)	6 (46,2 %)	32 (18,9 %)

Ser vi kun på de 137 hornene med fingerhull, blir prosentfordelingen slik:

Plassering fingerhull	Geitehorn	Kuhorn	Totalt
Flatside/overside	92,3	85,7	92,0
Kant	7,7	14,3	8,0

Som vi ser har mer enn ni av ti geitehorn med fingerhull disse hullene plassert på flatsiden. Dette gjelder både tungehorn og trompethorn.

Tungens plassering

Når man skal utstyre et tungehorn med en flis eller tunge, har man gjerne fire ulike alternativer. Flisa kan enten plasseres på høyresiden, venstresiden, oppsiden eller på nedsiden. Hvis flisa er plassert på høyre- eller venstresiden, vil spillemåten være slik at man plasserer blåseenden med den festede flisa fritt inne i munnhulen, som da vil fungere som en form for luftreservoar. Luftstrømmen treffer da flisa og setter den i svingninger uten at leppene bidrar til å skape lyden. En slik folkelig blåseteknikk vil skape en skarpere, mer gjennomtrengende og gjerne uavbrutt legatotone.

Også når flisa er plassert på oppsiden eller nedsiden er det denne spillemåten som har vært den klart vanligste, men her har man også mulighet til å skape en mer kontrollert tonedannelse gjennom å bruke leppene. Tungen plassert på oversiden er det samme prinsippet som chalumeau og etter hvert klarinetten benyttet helt fram til de siste desenniene på 1700-tallet da man flyttet flisa til undersiden og fikk enda bedre kontroll med tonedannelsen.

<i>Tungeretning</i>	<i>Geit</i>	<i>Ku</i>	<i>Totalt</i>
Høyre	32	1	33 (62,3 %)
Venstre	15	0	15 (28,3 %)
Opp	4	0	4 (7,5 %)
Ned	1	0	1 (1,9 %)
Samlet	52	1	53

Tabellen viser at blant geitehornene er høyreplassert flis det vanligste (Figur 12 og 13). I det undersøkte materialet er det fire horn som har flisa plassert på oppsiden og kun ett horn med flis på undersiden. Det ene kuhornet med tunge har også flisa plassert på høyresiden.

Tungehornets alder

Vi skal igjen vende tilbake til Reidar Sevåg og hans bok fra 1973. I kapittelet om bukkehornet reflekterer Sevåg over alderen på tungehornet, og spesielt



Fig. 12: Tungehorn med høyreplassert flis, Støren (Sør-Trøndelag). Foto: Bjørn Aksdal.

hva som kan være forbildet for den løse påbundne tungen. Han synes det er vanskelig å finne et klart svar på dette, og mener det er lite sannsynlig at det er klarinetten som har vært utgangspunktet. Han skriver: «(...) Som før sagt er det særst vanskeleg å godta ein slik hypotese når ein ser på den vide spreidinga og hugsar på at horn i det heile tok til å gå av bruk berre to generasjonar etter at klarinetten først vann inn på bygdene» (Sevåg, 1973, s. 38). Det er lett å være enig med Sevåg her, ikke minst fordi vi har bevart flere tungehorn som er datert før klarinetten kan ha kommet til Norge, og til og med et horn som er datert nærmest før klarinetten ble oppfunnet i Tyskland.

Også Jenssen (2010) reflekterer rundt tungehornets alder og opprinnelse. Han konkluderer slik: «Når det gjelder alder og opprinnelse vil jeg helle mest til den oppfatning at tungehornet har oppstått i Norge, før den europeiske klarinetten kom til landet» (Jenssen, 2010, s. 100). Som de viktigste argumentene for dette synet trekker han fram følgende:

- Instrumentets konstruksjon, særlig munnstykket, samt spilleteknikken, som peker mest i retning av rørbladinstrumenter fra middelalderen som sekkepipe, samt instrumenter av enda eldre avstamming, som launeddas og mijwyz.
- Noen få horn som er datert før den europeiske klarinetten kom til landet og deres store likhet med det resterende udaterte hornmaterialet.
- Tungehornets store utbredelse i landet og den sterke posisjonen det har fått som bruksredskap i en gammel seterbrukstradisjon (Jenssen, 2010, s. 100).

Lien Jenssen mener at det heteroglotte prinsippet kan ha hatt flere ulike opprinnelser. Det kan ha oppstått i Norge, parallelt med at det har blitt utviklet lenger sør i Europa, det kan ha blitt innført fra øst via Finland og Sverige, eller det kan ha kommet fra det europeiske kontinentet. Deretter kan dette prinsippet for produksjon av lyd ha funnet sine lokale former, hvorav tungehornet synes å være en av de mest utbredte (Jenssen, 2010, s. 100).

Hva som kan være bakgrunnen for tungehornets store utbredelse i Norge er således fortsatt en gåte. Kanskje kan videre forskning på de tradisjonelle blåseinstrumentene i Sverige, Finland og Baltikum etter hvert kunne gi oss noen bedre svar på dette spørsmålet.

Når det gjelder det større antallet fingerhull på tungehornene konkluderer Sevåg (1973) med at dette mest trolig er et yngre innslag enn selve tungehornet, gjerne inspirert av instrumenter som fløyte og klarinett. Det kan også skyldes at nyere melodier med et større toneomfang etter hvert gjorde seg gjeldende, også blant dem som spilte på horn. Men med bakgrunn i alderen til de eldste bevarte tungehornene, er det vanskelig å tenke seg at fløyta, og i særdeleshet klarinetten kan ha gitt inspirasjon til økningen i antallet fingerhull på hornene.



*Fig. 13: Tungehorn av Magnar Storbækken (1956–2022), Tolga 2000.
Foto: Bjørn Aksdal.*

Oppsummering

Trompethornet ser ut til å ha vært den mest utbredte horn typen og er dokumentert fra alle landets tidligere fylker, med unntak av Finnmark,

Vestfold og Oslo. Totalt utgjør trompethornene 68,5 % av det undersøkte materialet. Denne horntypen synes å ha vært enerådende i Hallingdal, Numedal, Telemark, Hordaland, Sogn og Fjordane og Valdres fra Aurdal og nordover. Dette gjelder muligens også i Østfold og Akershus, men her er materialet for lite til å kunne konkludere. Trompethornet ser også ut til å ha vært den vanligste horntypen i Nordland og Troms.

Tungehornet, som representerer 31,5 % av mitt materiale, finner vi i Gudbrandsdalen, Valdres fra Aurdal og sørover, Hedmark, deler av Buskerud, Agderfylkene, Rogaland, Møre og Romsdal, Trøndelagsfylkene samt i Nordland og Troms. Tungehornet har vært den mest utbredte horntypen i alle disse områdene, med unntak av Nordland, Troms, Buskerud og enkelte deler av Agder og Rogaland.

Geitehornene synes å være desidert mest utbredt og utgjør hele 93,5 % av materialet. Flest kuhorn finner vi i Hedmark (Solør, Trysil), men slike finnes også til en viss grad dokumentert i Oppland (Nord-Fron, nordlige Valdres), Akershus (Asker), Nord-Trøndelag (Beitstad) og Nordland (Misvær).

Både mitt eget og Sevågs materiale viser at når det gjelder trompethornene, synes tre eller fire fingerhull å ha vært det vanligste. Andelen med dette antallet hull hos trompethornene ligger totalt på 60,1 %, mens den tilsvarende andelen for tungehornene er bare 35,2 %. Antallet fingerhull på tungehornene er som oftest fire, fem eller seks, noe som samlet utgjør en prosentandel på hele 69,3 %. Tilsvarende andel for trompethornene ligger på 42,1 %. Tar vi bort hornene med fire fingerhull har 55 % av tungehornene, men bare 13,8 % av trompethornene, fem eller flere fingerhull.

<i>Andel i prosent</i>	<i>Trompethorn</i>	<i>Tungehorn</i>
Andel totalt	68,5	31,5
0–2 fingerhull	26,1	9,8
3–4 fingerhull	60,1	35,2
5–8 fingerhull	13,8	55
Tunge høyre	100	62,3
Tunge venstre	0	28,3
Tunge over	0	7,5
Tunge under	0	1,9

Når det gjelder plasseringen av fingerhullene, har 92,3 % av geitehornene hullene plassert på den øvre tilnærmete flatsiden (oversiden), mens 7,7 % har fingerhullene plassert på kantsiden. Tilsvarende tall for kuhornene er 85,7 % på oversiden og 14,3 % på kantsiden. Hvorvidt det handler om tungehorn eller trompethorn påvirker ikke plasseringen av fingerhullene særlig mye. Det er imidlertid en liten tendens til at sideplasserte hull er noe vanlige på trompethorn enn tungehorn.

Plasseringen av tungen på hornene varierer en god del, men det er mest vanlig å plassere tungen på høyre side av blåseenden (62,3 %), deretter følger venstrefestete tunger (28,3 %), tunger festet på oversiden (7,5 %) og tunger med underfeste (1,9 %).

De fleste av geitehornene er høyrevendte (55,7 %), hvilket vil si at det er dyrets venstre horn som er benyttet, dernest følger venstrevendte horn (29,7 %), rettvendte horn (6,3 %), mens 8,2 % av geitehornene har usikker hornretning. For kuhornene er det motsatt, med venstrevendte horn som det vanligste (54,5 %), mens 18,2 % av hornene er høyrevendte. Men, her er materialet ganske begrenset og derfor mindre pålitelig.

<i>Andel i prosent</i>	<i>Geitehorn</i>	<i>Kuhorn</i>
Andel totalt	93,5	6,5
0–2 fingerhull	9,9	25,9
3–4 fingerhull	35,2	60,3
5–8 fingerhull	54,9	13,8
Fingerhull over	92,3	85,7
Fingerhull kant	7,7	14,3
Høyrevendte	55,7	18,2
Venstrevendte	29,7	54,5
Rettvendte	6,3	9,1
Lengde: trompet/tunge	271/243 mm	226/174 mm

Ser vi på lengden på hornene er geitehornene lengst med et gjennomsnitt på 263 mm, mens kuhornene ligger på 223 mm. Blant geitehornene er trompethornene (271 mm) vanligvis en del lengre enn tungehornene (243 mm), til tross for at sistnevnte horntype som tidligere vist gjerne er utstyrt med flere fingerhull.

Selv om kuhornene ofte er kortere enn geitehornene, har de likevel noe større lydåpning, noe som henger sammen med hornets utforming fra

naturens side. Når det gjelder lydåpningen er trompethornene av både geit og ku er noe videre enn tungehornene, noe som delvis kan henge sammen med at de samtidig er en tanke lengre.

Trompethorn versus tungehorn

Hvis vi avslutningsvis ser alle disse parameterne i sammenheng når det gjelder de to primære horntypene, ser vi at *trompethornet* er den mest utbredte horntypen og finnes dokumentet over så godt som hele landet. De aller fleste trompethornene er lagd av geitehorn, antallet fingerhull er som regel tre eller fire, og fingerhullene er vanligvis plassert på oversiden (flatsiden) både på geitehornene og kuhornene. Et flertall av trompethornene blant geitehornene er høyrevendte, mens kuhornene oftest er venstrevendte. Trompethornet er gjerne noe lengre og har videre lydåpning enn tungehornet, noe som vil henge naturlig sammen. Dette gjelder både geitehorn og kuhorn, men vi har kun dokumentert ett eneste kuhorn med tunge.

Tungehornet finner vi i Gudbrandsdalen, Valdres, Hedmark, deler av Buskerud, Møre og Romsdal, Trøndelagsfylkene, og til dels Agderfylkene, Rogaland samt Nordland og Troms. Alle tungehornene, med unntak av ett enkelt horn, er lagd av geit. De fleste tungehornene har fire til seks fingerhull, men det finnes også tungehorn med opp til åtte fingerhull. Tungehornet har følgelig gjennomsnittlig noe flere fingerhull enn trompethornet. Tungehornet er som oftest høyrevendt, men nesten hvert tredje horn av denne typen er venstrevendt. Det er vanligst å plassere tungen på høyre side av blåseenden, men det finnes også mange horn med tunge plassert på venstre side.

Det er et mitt håp at denne undesøkelsen og de tilhørende analysene kan inspirere forskere i andre land med tradisjon for bruk av fingerhullshorn til å kartlegge dette materialet på lignende måte. Dette vil være interessant for å kunne vurdere hvorvidt resultatene av min undersøkelse også har en overføringsverdi til andre land og tradisjoner, eller om det finnes spesielle særegenheter ved den norske bukkehorntradisjonen. Særlig vil det være in-

teressant å finne ut mer om i hvilken grad de norske tungehornene er unike eller om det eksisterer eller har eksistert fingerhullshorn med tunge også i andre deler av Europa. Jeg tenker her først og fremst på horntradisjonene rundt Østersjøen og i deler av Øst-Europa.

Trykte kilder og litteratur

- Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven (1993) *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Bäckström, Magnus (1984) *Hornet – skogens instrument*. Dalarnas Museum, Falun.
- Breichagen, Paul (2000) Det tilla og det læt. *Folkemusikken i Hallingdal. Spel, dans, song og leik*. Regionlaget for Hallingdal, Ål.
- Kansanmusiikki-instituutti Kaustinen (1985) *Ancient Finnish Musical Instruments. Exhibition Catalogue*. Kansanmusiikki-instituutti julkaisuja 18, Kaustinen.
- Kjellström, Birgit (1980) Harpor, Lurar, Nyckelgijgor ... Käringar, Drängiar, Bönder, Pijgor. Om folklige instrument. I Jan Ling, Märta Ramsten og Gunnar Ternhag (Red.), *Folkmusikboken* (s. 198–199). Bokförlaget Prisma, Stockholm.
- Jenssen, Atle Lien (1994) *Bukkehorntradisjon på Hedmarken*. Rff-sentret, Trondheim.
- Jenssen, Atle Lien (2010) *Tungehornet i Norge. Historie, utbredelse, repertoar, bruk og praktisk instrumentmaking*. Masteroppgave i tradisjonskunst. Høgskolen i Telemark, Institutt for folkekultur, Rauland.
- Løchen, Leif (2000) *Fra skorofele til salmodikon*. Nord-Gudbrandsdal Folke-musikkarkiv, Otta.
- Montague, Jeremy (2014) *Horns and Trumpets of the World*. Rowman and Littlefield, Lanham.
- Sevåg, Reidar (1973) *Det gjallar og det læt*. Det norske samlaget, Oslo.
- Sandvik, O.M. (1943). *Østerdalsmusikken*. Johan Grundt Tanum, Oslo.

Utrykte kilder

Arkivmateriale

Digitalt Museum (<https://digitaltmuseum.no/search/?q=bukkehorn&o=0&n=1232>)

Norsk etnologisk granskning (NEG) (<https://norskfolkemuseum.no/NEG>).

Reidar Sevågs instrumentkartotek (<https://www2.hf.uio.no/tjenester/instrumentbasen/index.php?uid=250>).

Modes of Dance Realisations – Netloristic Analysis of Dance

Egil Bakka and Ronald Kibirige

Abstract

This article addresses the new wealth of dance films made available through the internet. Clusters of approaches for the study of internet communities are often referred to as netnography. We aim to contribute an approach we call “netloristic” methodologies for dance. While netnography studies online communities, we propose netloristics, in parallel with folkloristics, as a term for studying their expressions, the netlore. Among other things, this article forefronts a need in dance research to work systematically with empirical material and to strive for transparency about how singular events bring us to generalisations. We combine this ambition with the old discussion of classifying the existences of dance genres and their practice into first or second existence – vival or revival. We propose a classification working with video documents that show concrete realisations of dances within dance events. This article presents an argument and strategy for developing dance research and its terminology further toward a precise empirical basis; to study not only communities but also their expressions. As the first step in this direction, we propose a series of what we call “modes of realisation”. The modes, or ways of realising dances are classified with the help of well-known distinctions. We also suggest ways to work diachronically, comparing the use of the different modes through time in order to elucidate changes and continuities.

Development of Disciplines: Netnography and Netloristics

The digital era has created a revolution in the accessibility of films of dance. Before the internet, and even more before the advent of video technology, archives and private collections were among the few places where dance films could be accessed. At present, dance films can be found in abundance on digital media. Dance research needs tools for assessing, classifying, and situating this kind of dance material. The first draft of this article was Bakka's and Kibirige's joint lecture for the international master's programme, *Choreomundus*, on tools for online dance research. Bakka also shared an unpublished draft version of the article with colleagues in the Nordic association of folk dance research and suggested addressing a similar topic there, to which Mats Nilsson responded (Nilsson, 2022, pp. 53–54).

This article proposes viewing the study of films online as a new research field called “netloristics”. The term netloristics is inspired by netnography, “a portmanteau combining ‘Internet’ or ‘network’ with ‘ethnography’” (Netnography, 2022). Netnography was originally developed in 1995 by marketing professor Robert Kozinets as a tool to analyse online fan discussions about the *Star Trek* franchise (Netnography, 2022). Kozinets argues that

[n]etnography has always been the ethnography of online network actors and interactions. But now it is becoming much more: a set of sub-routines, suggested, inflected, and then reflected back through multiple literature bases as a type of crowdsourced scientific method, legitimate, established in multiple fields, yet still growing. (Kozinets, 2017, p. 24)

The company Dcipher Analytics offers a more concrete take on netnography as “a research method useful for studying online consumer culture”, contending that “[n]etnography is fundamentally different from content analysis” (Dcipher Analytics). So, to put it simply; here are netloristics to offer just that. We propose calling the study of internet communities' expressions “netlore”. This term has already been established, but mostly in the very narrow sense of contemporary legend. Gail de vos gives this definition:

Netlore is folklore that is not oral, not communicated face-to-face and not passed from generation to generation. Nor does it exhibit much variation. It is folklore because “as expressive behavior it is a form of subversive play, circulating in an underground communicative universe that runs parallel to and often parodies, mocks, or comments mordantly on “official” channels of communication such as the mass media”. (Frank 2011, 9) (De Vos, 2012, p. 75)

We believe that using the term netlore to connote a minor genre of folklore transmitted on the internet is not that helpful. It radically reduces the potential for folkloristics to inspire and give basis for an important new sister discipline, netloristics. We propose that the term netlore should not be used for a subdivision of folklore. Lore is a particular body of knowledge or tradition. While folklore is orally transmitted lore, netlore is the body of knowledge or tradition transmitted electronically. As folklore, it includes not only verbally based but also practice-based expressions: narratives, customs, music, dancing, games and playing.

Internet and video technology has opened the possibility of sharing audio-visual documentation of practices in fora open to the world. Here we find dancing, musicking, worshipping, practicing sports, fashion show performances, and stand-up comedy. One can perform politics, pranking, tutoring, and innumerable other genres of audio-visual posts on internet, many of which hardly have names but have grown into conventional frameworks. There are also purely textual or pictorial genres which also could be counted as netlore, but that we do not discuss here.

The discipline of folkloristics studies the lore or expressions and customs of the folk; primarily what is orally transmitted. The folklorist of the early twentieth century could document and share lore only in the form of the expressed content, primarily by documenting the content in the form of texts or other kinds of transcripts or recordings. In this way, folklorists could only offer transcripts of narratives, written descriptions of customs, music notation for musicking, etc. They had no tools that could bring the realisation of expressions and the practicing of all kinds of lore into their studies – and to relive it as the practicing society experienced it. Their books and even recordings or films could only transmit a reduced kind of experience

of the “real thing”. The netlore, however, is readily and fully available to everyone. In principle, a web document gives the researcher, the student, and the reader of netloristic studies the same experience as the average consumer of online contents. Everyone has access to the same experience, the real thing¹ is right there and does not need an extra step of mediation to reach us. Of course, the ability to relate to a web document differs depending on the recipient’s background.

Now, any number of different agents, amateurs, professionals, institutions, and commercial companies create an enormous amount of new lore. We propose the term “netlore” to designate documents shared on the internet, and the term “netloristics” to refer to the study of such documents. There is a need to classify the genres of netlore on different levels, to study the performativity specific to many of the genres and to provide terminological tools for navigating this vast corpus. Some tools and methodologies from the field of folklore can be sharpened and theorised more deeply, and new methods must be developed. This article represents a modest attempt to do so, restricted to the field of dance. It picks up, develops, and theorises methods, mainly from the field of ethnochoreology, as well as discussing concepts from the anthropology of dance.

Modes of Realisation in Dance: A Tool for Netloristics

One new principal aim is, as mentioned, to take dance research terminology further towards the analysis of concrete singular events (Bakka & Karoblis, 2010, p. 187). A term proposed by Bakka and Erlien, “events of practice”, is another contribution towards the focus on singular events (Erlien & Bakka, 2018). The first step is to leave behind complex assumptions about the term “dance”. We use this term to mean culturally constructed movement structures realised by humans in connection to music. In this way, we also want to avoid a classification system that is made for certain dance genres only. Our simple and broad delimitations will no doubt have their limitations that may be challenged through testing and application. Our tools are made for the classification of specific dance realisations: someone’s

1. The real thing is then not the dancing or storytelling in its context, but the consumer’s experience of it on the net. The researcher has the same access as the consumer to the lore, even if it is of course not the real thing in a folkloristic sense.

dancing at a particular time and place. This contrasts with more general classifications of dance, such as tango, urban fusion, or dance genres such as theatrical dance or folk dance. How can we classify dances we see in front of us? In some ways, this comes close to the practice of studying performances in theatrical dance (Adshead-Lansdale, 1994). We have many helpful classificatory concepts in ethnochoreology and the anthropology of dance, but they mostly take the general situatedness of a kind of dancing as their point of departure. They mirror the source material that was available in the twentieth century, with concepts such as “vival” and “revival” (Nahachewsky, 2011, p. 24). We suggest adopting classificatory tools that address the concrete dance material available to us on the internet in the twenty-first century.

We situate this work as a tool mainly for classification, but also for description. Classification, at best, springs from descriptions and can be used to organise and systematise descriptions through the use of criteria. Processes of description and classification can function in a way comparable to the hermeneutic circle; when descriptions are tagged with classificatory labels they are opened for deepened interpretations, which in turn can lead to adjusted classificatory definitions. In this way, classification is a basis for stringent empirical research even in humanistic disciplines.

Classificatory Concepts from Folklore and Ethnochoreology

In the early twentieth century, folk-dance revival movements spread across Europe and other parts of the world. The revival idea was to transfer the dances to new contexts in their “original” form, as found in the rural environments. It was mainly enthusiasts and amateurs who took charge of the practical work of collecting dances, writing them down in books and teaching them to amateur groups in rural, and perhaps even more in urban environments. In the early 20th century only a few academics in folklore, ethnology, and musicology were involved. One of them was the Swedish ethnologist, Ernst Klein, who already in 1927 pointed to the difference between revival folk dancing and traditional dance (Klein, 1927). Klein’s Danish colleague, Haakon Grüner Nielsen, had already mentioned similar points of view, somewhat less explicitly (Grüner-Nielsen, 1917). Later

Nordic perspectives on this can be found in the work of Bakka and Biskop (2007). Then Austrian ethnomusicologist Felix Hoerburger returned to the topic after World War II (Hoerburger, 1968). Klein's and Grüner Nielsen's concepts were relatively simple, contrasting the dancing of traditional village people to that of revivalists. Hoerburger introduced a more advanced concept, *Dasein*. This German word means "being there" or "presence" (German: *da* [there]; *sein* [to be]) and is often translated into English as "existence". I

The basic idea from Hoerburger was that the way folk dance was present and practised before the revival—*Das erste Dasein*—was in many ways very different from how revivalists practised it in the revival—*Das zweite Dasein*. The revivalists seem to have taken this distinction as a criticism. Hoerburger also mentioned more versions of the *Dasein*. With the neo-traditionalist movement of the 1970s, the concept was brought up again, not least in the Nordic countries, mainly as a dichotomy between two typical contrasting stages of folk dancing (Bakka, 1970). Andriy Nahachewsky wrote several seminal articles on the topic of classifying folk dancing (Nahachewsky, 1995, 2006) which he sums up in a detailed discussion in his book on Ukrainian dance (Nahachewsky, 2011). We use many of his concepts in our classification here. However, we have not incorporated the vival-revival distinction, finding it too complex and multifaceted to classify realisations. It is difficult to classify the increasingly complex existences as dichotomies between broad situations for traditional dance, and to tie it to precise empirical material.

In this article, we seek to develop a perspective that is open for applying terms to concrete dance realisations. We propose to take the well-established concept of a dance event as departure, and we define it as a limited period of time within which people in the same location realise dances. We can access dance events by being present or by studying them as documented on film or in descriptions. We consider "web events", where individuals interact via the internet and are not present in person in one place, as a principally different phenomenon which we do not include in the present discussion.

Netloristics, as we define it here, studies what netlore conveys about the practices shown, in this case the dancing itself. There are many other

perspectives and criteria that could have been applied. We could have included the aims, intentions and templates of the people posting, and even of those who produced material that is posted. This would bring us closer to netnography, as would the study of the recipients. We think that including modes springing from such criteria in the present system would challenge its simplicity and consistency. Surely other taxonomies can be developed, for instance one of genres, built upon the aims, conventions and templates used by uploaders and producers. The issue relates to the text-context relationship. From the 1970s onwards we have had a tendency to stress the context as most relevant for research at the expense of the text, object or concrete practice. This article indirectly argues for, and provides a basis for a certain reversal.

Classificatory Concepts from Anthropology

Every language and community will have concepts that group phenomena they view as connected. It is obvious and well known that different languages categorise phenomena differently. It is easy to find examples of this difference when comparing even closely related languages such as English and Norwegian. Take, for example, the classification of headdress. In Norwegian, the term *hatt* is narrow, including only those kinds of headdress with pull and brim, such as a cowboy hat, a top hat or a bowler hat. A totally different category for Norwegians is *lue*, which is often a soft knitted headdress. English most often also includes this kind of headdress in the concept “hat”; however, Norwegians would never see it as a *hatt*. For our purposes here, we will bring to the fore practitioners’ and stakeholders’ conceptualisations of phenomena as found in their local contexts. Therefore, we try to avoid complex and disputed terms constructed in academia. We aim to use as simple language as possible for our terminological grouping and to focus on the purpose or the target for the stakeholder’s interaction.

One example here is the term “ritual”, which has been appropriated and constantly redefined with new definitions. Many scholars have made critical inquiries into this subject (Bell, 1997; Douglas, 1978; Kertzer, 1988; Mors, 1951; Van Gennep, 1960), some of whom have tried to coin a formal worldview that is perceived to work everywhere. Richard Schechner (2002)

defines ritual as a performance of more or less invariant sequences of formal acts and utterances not encoded by the performers. Peter Collins (2005 323) questions the many ways that the term ritual has been defined and used, which “partially do, or do not overlap”. The general understanding of this concept differs sharply between generations, communities, and traditions. At the same time, it is a concept that has been exported through colonising processes. Few, if any, traditional communities had clearly corresponding terms before the introduction of the loanword ritual, and they took up its parallels in other European languages. This loan overshadows the earlier and even still existing conceptualisations of such phenomena in most languages.

Additionally, in many communities, the events usually referred to as ritual events are not *just performances or performative actions* but lived, real-life experiences. The academic world’s widespread belief in universally definable concepts such as ritual tends to constrain local communities from using their alternative conceptualisations. It confines a variety of practices to the universal assumptions of ritual. In the process, such imposed universal concepts suffocate vital communal practices instead of giving them an opportunity for self-regeneration. It is a very challenging task not to fall into universalism even if we avoid the most complex terms and the most academically constructed concepts and their assumptions. For our purposes, and to avoid misconceptions brought about by generalised worldviews, we will employ terminology as used and understood by the local practitioners. The question will be how we transparently and simply define mode categories so that they do not collide too much with local conceptualisations and can be understood and applied to a broad range of dance realisations.

The Seven Modes of Realisation and their Application

The word “mode” has been, and is used in many different ways. Often, it is used to mean a way or manner of doing something. Our use here takes on this open meaning of the word, and we do not see the need for any strict or deeply analytic definition of term. Dancing in a dance event can have

different modes of realisation. Dance is realised in different ways and for different aims, which tend to bring about different organisation, different distribution of roles and different layouts of the activity. We propose using the term mode to designate these differences in realisation arising, to a large extent, from the realisation's aim.

We propose to distinguish between seven modes, most of which are well-known from the discussion of the general function of dance in a community. What is new is that we leave behind the idea of classifying the general function of a dance type or dance genre and adapt the classification to concrete singular realisations available as audio-visual documents on the internet under the term mode. Our seven modes of realisation are:

1. The mode of participatory interaction
2. The mode of educational interaction
3. The mode of competitive interaction
4. The mode of presentational interaction
5. The mode of recording interaction
6. The mode of effect-searching interaction
7. The mode of celebratory interaction

As already stressed before we have attempted to describe the categories in simple, vernacular language. This is to avoid complex academic concepts exploding into ever broader and opposing definitions. Examples of such concepts include dance, ritual, and function. On the one hand, the multitude of definitions given to such terms will bring confusion about how to apply them. On the other hand, such concepts tend to overshadow conceptualisations and terms from other languages, causing the adoption of a so-called common worldview implicitly claiming to represent all world communities. We believe that a phenomenon should first be understood through its label in the language and communities of its practitioners. We believe that our strategy of category descriptions will encourage attention to practitioners' local conceptualisations.

The modes above are broad; they can be divided to give finer distinctions, be defined better, and new modes can be added. By examining the

mode of an individual event, it is, in most cases, possible to classify precisely and concretely. Classifying each dance realisation would also be possible, rather than classifying a whole event. An event can include multiple modes, and a dance evening of mainly participatory interaction can have elements of the educational or presentational. We use the terms for events where people are dancing in real life. It is possible to document the dancing and present it once more in material form, but playing back a film of an event is a re-presentation of the event, not an event in itself.

A group of dancers can realise their dance material in events consisting of different modes of realisation: a children's group led by a teacher may start in the educational mode of teaching/rehearsing but eventually come to perform the dance in a presentational way. They may even come to use it for participatory interaction. A dance evening in a Hungarian dance house starts in teaching mode and then goes into participatory mode.

We may develop a history of modes by studying and classifying how dancers have realised their dances in different modes. We can scrutinise events before or after the one we examine or easily compare different events we can access. The history of events that a group of dancers and their dances have been going through will most likely mark the concrete realisations we experience. Even if we may not have firm documentation of a long history of events, some information may help us to evaluate past events and their modes. The practitioners will also have their opinions and stories about it.

Examples for the Proposed Modes

In the following, we give film examples for the seven modes we propose. We will first expand on the characteristics of each mode and then propose examples that illustrate the mode. We try to situate each example, explaining what characteristics bring us to the specific classification and, and as far as possible, provide metadata for the film document. We have selected some documents that we have created ourselves. They give us the benefit of knowing precisely how they came into being. We have also picked examples that we did not have any prior knowledge about, which enables

us to test what we can do when metadata is weak. Some examples fit easily into one mode, but we also discuss cases that are less obvious and even on the borderline between two modes. We believe that the system, which is presented as a tool for classification, may just as well, or even better serve analysis where classification is not a primary aim.

The Mode of Participatory Interaction

The main criterion for this mode is that the realisation or event is not controlled by a person who organises or records it. Most often, the musicians will give the repertoire of dances and their order and length through the music they play. People can join as they wish; there are no formal onlookers for whom the practitioners intend to dance. There is no specific purpose for dancing except for the people to enjoy themselves.



Film 1 Polka at a dance party for young people at Løkken in Sør-Trøndelag, Norway

https://youtu.be/R6pgDYzq_Ok



This film element was shot in 1976 to tell the history of “Dance in the mining community Løkken Verk” in Trøndelag, Norway. It comes from an edited film made for the Miners’ Days in Røros from the research project “Musical life in a village”. The film was produced by Egil Bakka, Council for folk music and folk dance (now the Norwegian centre for traditional music and dance) and Rolf Diesen, Department of Musicology, the University of Trondheim (now NTNU). Let us review some of the reasons for classifying this as a realisation in the participatory mode: the filmmakers asked a local orchestra to announce a dance evening in the way they usually did at that time, with no other requests. Then a crew of three came to film the event, trying not to interfere in what happened. The orchestra was popular and played for young audiences in the region at that time, and they drew a good audience even though the poster announcing the dance evening mentioned the filming. We find that the recording portrays the informal ambience of a realisation in the participatory mode. The setting rep-

resents a realistic version of dance evenings at that time, even if the orchestra set it up in response to the filmmakers' request. Our presence and filming unavoidably influenced some aspects, but the passing of non-dancing boys in front of the camera shows that little attention was paid to the film crew. The imperfections in the music at the end, and minor incidents on the dance floor point in the same direction. The recording probably had a clapper at the beginning. It was removed as usual. The shot is perhaps shortened a little bit at the end. Otherwise, the clip has not been edited. For these reasons, we consider the mode of performance shown in this recording to be participatory, even if it has a small element of the filmmaking interaction. The analysis is based upon Egil Bakka's knowledge and memories.



Film 2 A Lamokowang Enaction event in the Aler village of Kitgum district, Uganda

<https://youtu.be/F81-UagcYo8>



This film recording was taken in March 2018 at a community *Lamokowang* dancing and dance-musicking event in the *Aler* village of Kitgum district in the Northern region of Uganda by Ronald Kibirige. Kibirige recorded it while doing fieldwork for a study on post-war reconciliation and social-cultural reintegration processes in this region. It was an event Kibirige did not hear about in advance but stumbled onto during the fieldwork trip. Kibirige was allowed to film without interfering, as it played out.

This event is not organised, and, as one can see in the video, all members of the community are welcome to either join the circle or dance from outside it. In this video, we can see even children interacting with dance. The practice is to leave the circle flexible for anyone in the community to join. Although skill is very much appreciated, the community intent is not one of judgement, competition, or performance. It is one of community inclusion, participation, and sharing moments through dancing, musicking, and dance-musicking. As seen in the video, an elder comes to play the main drum (*min bur*) without any prompt, and because of the reverence given to elders, the previous player moves back into the circle to join the others,

giving the elder the space to interact through the musicking. Furthermore, during the pause, a momentous verbal interaction ensues. Some practitioners exchange short comments to each other in a joyful way, having inclusive and interactive fun with each other. This interaction is cut short by a call sounded by the lead calabash player. In response to this, all the practitioners swing right back into musical and dance action. Some members of the event may not join the circle at once, as some may be elderly, and others may want to watch others first before they join. The fact that they can join in at any time makes this dancing fall right into the participatory mode of realisation.

The Mode of Educational Interaction

The main criteria for this mode is that there are practitioners who want to learn, and some measures are implemented to facilitate that. Typically, a teacher will lead the event or the realisation, but a group might rehearse or practice without anyone leading. Dance events in the participatory mode may become border line to the educational because they have a convention of being hosted by a leader. The leader, who may have decided on the dance programme, perhaps announces the dances and may dance in front of the others for them to follow. The leader may explain the dance a bit before starting or call the figures as in American square dance.² In such cases, the mode may be on the borderline between the educational and the participatory.



Film 3 Corfu dancers from the Cultural Association of Sinies rehearse

https://www.youtube.com/watch?v=YHE5cvR5A1E&t=68s&ab_channel=DiscerningWon

The metadata says: “Corfu dancers from the Cultural Association of Sinies rehearse their version of a dance to the theme from Zorba the Greek. Date: June 24th, 2012 Later that day, they set off on a bus to San Sebastian in northern Spain to participate in a dance festival. The dance teacher is the

2. In traditional American square dance calling was part of the participatory mode. In much of European folk dance the calling out of keywords and explanations tends most often to be used in educational mode.

distinguished dancer Vlahos Ioannis. One of Greece’s most famous living composers, Mikis Theodorakis, wrote the music. It is also known as the Syrtaki dance and was inspired by traditional Cretan dances.”

It is not possible to tell for sure if this realisation is done so that some onlooker, whom we see at the very end of the piece, can have the chance to film it. It is a rehearsal where the dancers repeat the dance they know once more. The leader shouts some keywords here and there and dances in front of the group for them to see him, but neither of these seems needed. Only metadata from the YouTube posting is used.



Film 4 Norbert and Piroska Paluch teach Rimóc dances at a dance house of the Gyenes Folkdance club.

https://www.youtube.com/watch?v=hVIRNUXAMyw&ab_channel=GyenesN%C3%A9pt%C3%A1ncEgy%C3%BCttes



This is a typical example of folkdance teaching connected to a Hungarian *táncház* (dance house), an event often starting with a period of instruction, as we see here, and then perhaps free dance afterwards. We see that the dominant teaching method is the teachers dancing at the centre of the dance floor, surrounded by learners. Mainly the teachers show the steps and motives in a moderate tempo, repeating the same for a long period for the learners to imitate. The musicians play continuously, the ambience is informal, and the learners participate depending on talent, experience and motivation. The teachers may give comments and clues now and then, but the concentration is on imitating the teachers, while moving to the music is the dominating activity. The authors thank Anna Szekely for help with the Hungarian language. Only metadata from the YouTube posting is used.

The Mode of Competitive Interaction

A competition is most often clearly announced in advance, and the participants are formally adjudicated or at least evaluated, most often by a jury. There will be features from the presentational mode in most competitions because an audience is usually present. Informal competitions may arise

spontaneously where practitioners challenge each other, for instance, during an event in participatory mode.



Film 5 A three-year-old girl at her first Feis³ in Irish dance dress
https://www.youtube.com/watch?v=b_fNGD5tCCI&ab_channel=eilishm



There are no more metadata to this piece. Still, we can see the paraphernalia of the competition, such as the starting numbers on the row of children waiting for their turn and the dance space delimited with ribbons. There is an audience clapping, giving an aspect of the presentational mode, and the woman helping the competing child with starting and ending, which has a reminder of the educational mode. Only metadata from the YouTube posting is used.



Film 6 Landskappleiken (The National Competition) in Rauland 1994
<https://youtu.be/L1Jag-eP-Bg>



Håkon Tveito and Gunlaug Lien Myhr are dancing a *springar* from Hallingdal and Egil Syversbråten is playing Hardanger fiddle. Recording by the Norwegian Centre for Traditional Music and Dance.

Leading cultural figures in some regions of Norway initiated competitions (*kappeik*) in folk music already by the late 1880s, and in 1898 the competition included dance for the first time. The system established already at that time has continued pretty much the same till the present. Individual musicians and individual dancers or dance couples compete in showing their local versions of any of the dances that belong to the genre *bygdedans* (Bakka, 2007). There is a jury, made up of experienced dancers of the genre, and some of them may have education in the field or courses in adjudication, but that is not required. There are guidelines and conven-

3. A Feis or Fèis is a traditional Gaelic arts and culture festival.

tions that keep the continuity. The aim is to keep the flow of the tradition going within stable but not strictly fixed frames. The model and ideas of invention or “artistic creativity” are not encouraged. The dance and the performers are announced, the jury observes from the side, the music starts and then the dancers begin. We can see the three jury members at a table on the left side of the stage a few times when the dancers come close to them. In a participatory context the music starts when the musicians decide without waiting for signals from others and continues as long as the musician want. In a competition, everyone waits for the announcement and either the dancers or the musicians can stop to end the dance, or they can agree to stop at a certain point in the dance or music structure. Here the male dancer signals the agreed ending – a lifting of the partner, so that the musicians can round up, and then the dancers thank the musician as a usual gesture before leaving the stage. Egil Bakka chaired the recording team, and his knowledge and memories are the basis for the analysis.

The Mode of Presentational Interaction

The most typical versions of the presentational mode have a group of performers and a group that forms the audience, and the primary intention of the performers is to entertain the audience. Often the performers do not know their audience; they may not be members of the same community. It can happen, however, that performers are dancing for their family and neighbours so that their realisation has features of the participatory. It is even more so at a dance party, where some of the people are on the dance floor while there are also onlookers who do not dance but enjoy being present at the party. In these cases, however, their main intention is not to be entertained by those who dance but to be part of community interaction through chatting, drinking coffee and throwing a look at the dancers now and then. This would not fall into the presentational mode.

One may perhaps argue that a dance performance on TV with no audience present where the programme is recorded could also be considered presentational, counting the people watching the show in their homes as the audience. We argue that a realisation in presentational mode requires

the audience for whom the performers dance to be physically present in the same space, watching the performance live. Otherwise, the mode should be classified as a recording interaction.



Film 7 The ballet Yablochko by the Russian choreographer Igor Moiseyev

<https://www.youtube.com/watch?v=K21yj2IEgrA>



We have chosen the ballet Yablochko by the Russian choreographer Igor Moiseyev as the first example of the presentational mode. The Moiseyev Dance Company was founded in Moscow in 1937 by its artistic director and choreographer Igor Alexandrovich Moiseyev (1906–2007). The Serbian dance researcher Bajić-Stojiljković writes, “Because of his invention of a revolutionary synthesis of classical ballet and ethnic dance, Moiseyev was widely acclaimed as the greatest folk dance choreographer of the twentieth century” (2009). The YouTube video shows the typical ingredients of a mid-twentieth-century ballet performance: a large group of performers on a clearly defined proscenium stage dancing in amazing unison. They explicitly address their dance to the audience, who reacts with applause, and an orchestra that we cannot see is playing. Often realisations in presentational mode are shot without showing the audience and the musicians. Then it is difficult to know whether there is an audience present and that the applause is not added afterwards, and to know if the music is live and not just play-back. Only reference to Bajić-Stojiljković and the metadata from YouTube posting is used.



Film 8 An Acholi cultural group perform Larakaraka, also named Lamokowang, in Pawidi, Uganda

<https://www.youtube.com/watch?v=R1dQ8BcEYRU>

This video was uploaded on YouTube by Gwokto La’Kitgum in December 2017. It gives a re/presentation of the *Lamokowang*, also known as *Larakaraka* dance tradition in the presentational mode. In this video, we see the same

Lamokowang dance as seen in Film 2 rebranded for a given audience. The performers are clad in uniform costumes different from the earlier video where the environment was communal, happening at a person's homestead. One striking observation is that even when the contexts have changed from participatory to presentational, one can still see the subtle nuances such as the interactive pauses, but also the discomfort of having to face one particular side while performing due to the performer-audience set up. This prevents them from placing themselves in a circular formation, and they dance in lines in order for everyone to face the audience. Only metadata from the YouTube posting and Kibirige's knowledge of the *Lamokowang* tradition are used.

The Mode of Recording Interaction

We often find exciting dance scenes taken from feature films posted separately on the net. The dancers are often actors, and their acting may be more important and better done than the dancing. In such pieces, the recording situation is intentionally hidden. The intention is a make-believe of being in a real party, at a court event or on a real theatre stage. It is difficult to know if the dancing is carefully choreographed or just improvised by the actor who knows the dance. It is also challenging to know if the dance presented is in accordance with dance history or a total anachronism. It may also happen that a group of traditional dancers are called upon for a dance scene and allowed to dance more or less in their usual way.

Another totally different kind of recording interaction can be found in most archives for traditional dance. Researchers and collectors would travel through a region, wanting to document dancing there in a short time. They would not be able to wait for a dance event to happen without initiating it. If a dance is forgotten by the young people, they would also need to call a specific dance event where they can invite the elders who still know the dance. During the filming, they would also need to decide when a dance should start, in order to save film, which was very expensive. An unedited archival film recording from before the video era would often begin with a clapper, after which the music and dance start.

A 16 mm film recording Egil Bakka made for the Norwegian Centre for Traditional Music and Dance exemplifies documentation for archives.



*Film 9 The traditional Norwegian dance Springar from Viksdalen
filmed for the archive*

<https://youtu.be/WHRufZEu79I4>



Egil Bakka had invited the dancers and the musician to come just for the purpose of documenting dances on film. Bakka decided the order and the way to film based on the potential of the venue, which could often give serious challenges. The recording shows how the musician has been asked to start playing after the clapper and then the couple to start dancing. There are still some problems in the beginning. If a film is edited even a little bit, clapper and irregularities at the beginning and the end will be cut away, which might remove some important information, and when the beginning and the end are kept, it often tells us that we see everything that was recorded.

The time Bakka could keep the musician and dancers was restricted compared to the wealth of dance we wanted to document, so there was no time to stress technical perfection. The expertise and focus are mostly on dance knowledge rather than filming. These are often characteristics of archival documentation. The analysis is based upon Egil Bakka's knowledge and memories.



*Film 10 Dancing scenes in the fiction film Bolero, 1934 from
American Paramount Production*

https://www.youtube.com/watch?v=BZhF6vVnezA&ab_channel=RaftingtheFilmVault



This film gave the actor George Raft a rare chance for a film star; to play a dancer, which had been his profession in New York City, rather than portraying a gangster. In the scene presented here, Raft works as a tea house taxi dancer in Paris, where he makes a living dancing with elderly women in nightclubs (*Bolero* 2023). An interesting question to discuss here is how realistic the portrayal of this environment is, there are probably hints of

parody, but it also seems to reveal the relatively unknown strategies and conventions in such an environment.

When the Nordic Association of Folk Dance Research also took up a project called Netnography or Nordic dancing on film, Mats Nilsson proposed a distinction between documentary and fictional films. We consider this distinction to take its departure from the filmmakers' intentions. We are looking at filmmakers' conventional genres, whereas the modes we propose refer to the intentions of the dancing practitioners. We still list them here and have identified three distinct film genres relevant to dance (Nilsson, 2020, pp. 53–54).

The fictional film, in principle, tells a story that does not claim to be taken from a precise reality. It can still portray existing dancing and environments realistically, even if it will be done only for the filmmaker's camera.

The documentary film claims to portray existing persons, environments or events from reality. Still, the filmmaker, even in this genre can use actors to play historical persons. They can shoot scenes in other environments than they claim to portray, and stories can be adjusted to fit the medium and the topic.

The screen dance film is a new visual language, an expanding hybrid genre often dealing with dance-like elements in the surreal ways available only on film. It combines choreographic intentions with the language of cinema (Ross, 2020). Metadata from the YouTube post and the referenced website on the film are used for the analysis.

The Mode of Effect-Searching Interaction

In the mode of effect-searching interaction, the dance practitioners have a sincere intention of reaching a particular effect. Therefore, it is dancing and dance-musicking done with a particular community-prescribed purpose, often within and beyond prosaic everyday activities. Many community dance traditions in Africa relate to this mode. Such dancing would usually be understood to relate to ritual, a term we would like to avoid here. Realisations, or even events, in this context, may cut across other modes, for example, the celebratory mode marking a particular community custom or norm aimed at reaching a particular effect. Such events may involve dance

realisations relating to community legends, myths or riddles, leading the practitioners into a transcendental understanding of the realities surrounding them in these moments of enaction. By transcendence, in the context of dancing and dance-musicking, we refer to a shift to an existence or experience beyond the normal or physical level. The word is also used to describe a spiritual or religious state.



Film 11 The circumcision Kumusilo (Imbalu/Impalu) of the Bamasaba/Bagisu, Uganda

<https://www.youtube.com/watch?v=cjolNCULRPQ>



Film 12 Basinde preparation on circumcision day

<https://www.youtube.com/watch?v=eSYK1BSzYxI>



Film 13 Some Processional and Preparatory Dancing and Musicking – Inemba at 3.12 – 3.18

<https://www.youtube.com/watch?v=Rgzm3yf-NUc>



Film 14 Inemba in Bugisu

<https://www.youtube.com/watch?v=P5L9VRO63ws>



Dancing, musicking, and dance-musicking are central parts of the legendary community custom the circumcision *Kumusilo (Imbalu/Impalu)* of the *Bamasaba/Bagisu* of Eastern Uganda. The intent in *Imbalu Kumusilo*

is believed to be one of transition to manhood. Videos 11, 12, 13, and 14 present parts of the *Imbalul Impalu* process. They are selected from the internet and analysed on the basis of Kibirige's experiences with this tradition and his interaction with community practitioners such as Charles Wopata. Additionally, an article from music scholar and practitioner Makwa (2012) is used. The *Kumusilo* process prepares the candidate (*umusinde*) for circumcision through a series of events that lead an enduring and ready community member to the circumcision day/moment. As Egil Bakka states, "...the ultimate flow of experience, which a dancer is searching for, takes over, when he or she lets go of all preoccupations concerning what the body ought to do, and just lets it happen without reflection" (Bakka & Gore, 2007, p. 4). Within its self-regenerative constructs today, the dance realisations in *Imbalu Kumusilo* are seen to oscillate between different modes. Intentions in *Isonja* and *Inemba* realisations, for example, are sometimes maintained, challenged, reinvigorated, suppressed, as well as extended depending on the modes in which the dancing and dance-musicking are realised.

The dancing in the *Imbalu Kumusilo* has the *building of courage* — courage that a boy needs to endure the circumcision and *marking transcendence to manhood* for the *umusinde* as the major effects of the *Isonja* and *Inemba* dance realisations, respectively. In the *Isonja* dancing and dance-musicking, and with the support of the community through dancing, the *abasinde* gather their manly traits of strength, determination, and resilience, "demonstrating that they are ripe for manhood" (Makwa, 2012, p. 74). *Inemba* realisations are enacted to mark the climax of the *Kumusilo* process, in which particular movement patterns and symbolic stances connote the *umusinde*'s transcendence and absorption into the "enclave of men". While the *Imbalu Kumusilo* process's intent is towards attaining these effects, drawing on its communal purpose and interaction, a part of it includes open community participation in the dancing without any focus on a given audience. This makes it fall into the confines of a participatory mode. Away from its local community today, the two dance traditions are extracted from the *Kumusilo* and transmitted in formal education contexts for educational purposes, thereby cross-cutting into the educational mode

of realisation. Within, and through this context then, today, other communities learn about the *Bamasaaba* community and their social interactions relating to shared communal understanding of the existence of the communal embedment of *Ubuntu*, for example. Other common aspects, such as coexistence, are apparent, imputed, and mythical in the enaction of *Inemba* and *Isonja* realisations.

From crossing communal/tribal borders, as well as developing from the educational mode of realisation, is then the presentational mode, in which the dance movement realisations extracted from the larger *Kumusilo* process are put on stage, appealing to its perceived entertainment (audience-oriented) context.

One can observe that in the existence, unfolding, and development of these modes, the changes that occur in the process are not only “artistic” but conceptual too. For instance, in their more cosmopolitan presentational, instructional modes of realisation, *Isonja* and *Inemba* are usually presented and interacted with interchangeably. It is striking that their specific names and particular movement patterns, as known and understood among the Bagisu communities, assume generic identities in the different modes of realisation. Instead of *Isonja* or *Inemba*, they are sometimes referred to as *Imbalu* dance, which itself, and as seen earlier, is sometimes taken to be the name of the *Kumusilo*. Other names that have come up due to the different modes of realisation are *Kadodi* and *Mwaga*. The term *Mwaga*, according to Charles Wopata, a *mugisu* from Bunangabo village in Manafa District, who completed the *Imbalu Kumusilo* cycle, relates to the entire process of the *Kumusilo* devoid of reference to a particular style of enactment as well as particular movement patterns that would project a differentiation between *Inemba* and *Isonja*. Wopata also mentioned that *Kadodi* is a hybrid term related to the instruments and musicking used in the tradition. The basis for the analysis is described at the beginning of this section.

The Mode of Celebratory Interaction

The realisation of celebratory mode will often be a marking of an annual event or important events in the life cycle. We have chosen an example for each of these.

The Echternach dancing procession in Luxemburg on Whit Tuesday, the day after Pentecost Monday, represents an annual event. The bride and groom dance represents an event of the life cycle.



Film 15 Dancing Procession Of Echternach (1924) Uploaded by British Pathé

https://www.youtube.com/watch?v=hxbHhzlpdK4&ab_channel=BritishPath%C3%A9



The opening text of the film refers to Saint Villibrord. Sources also say that “the dancing procession to the saint’s tomb is an annual ceremony done as an act of penance on behalf of afflicted relations and especially in order to avert epilepsy, Saint Vitus Dance, or convulsions. Being part of a larger event organised by the Catholic church, it includes a sermon by the parish priest and pilgrims, as well as the participation of monks and nuns” (*Dancing procession of Echternach 2022*.) It should be safe to assume that some of the participants are searching to achieve religious effects through their dancing in the procession even if others experience it more as a celebration of a specific day. Additionally, there are commercial motivations and a vital aspect of Safeguarding Intangible Heritage since the practice was inscribed on the UNESCO Representative List in 2010. Commercial motivation can probably be found to some degree in all modes of realisation, even if not in all individual realisations. Perhaps performing heritage could be seen as a submode of the presentational mode. Only the referenced website and the metadata from the YouTube posting is used.



Film 16 Victoria & Daniel of Sweden's Royal Wedding Waltz/ Bröllopsvals

<https://www.youtube.com/watch?v=xLk977Ktaus>



After a short opening routine, the crown princess and her fiancé who has just become her consort, are dancing an elementary “folk waltz” without any clear ambitions of adopting a more refined ballroom style. The couple

is not of the level of expert dancers giving a show; it is something they do as a ceremony to get through. They keep their full attention on each other, creating a kind of intimacy between them. A large crowd of wedding guests are standing around them with the family and guests from European royal families in the first line. Then the crown princess makes a vernacular gesture for others to join, and her parents, the king and queen, and then after a couple of measures, the groom's parents join, clearly being routined waltzers in the popular style. Then after some more bars of music, the whole crowd starts to dance. Only the metadata from YouTube posting is used.

Historical Underpinnings of the Modes

We may develop a history of modes by studying and classifying how dancers have realised their dances in different modes. We can scrutinise events before or after the one we look at or easily compare different events we can access. The history of events a group of dancers and their dances have been through will most likely mark the concrete realisations we experience in an event. Even if we do not have firm documentation for a long history of events, some information may help us to evaluate past events and their modes. The practitioners will also have their opinions and stories about it.

We can look at how specific dance practitioners have realised their dancing activity in different modes or follow a particular dance or dance genre through an event history that includes events with different modes. The modes will influence the practitioners, their dancing, and the dance material. We suggest creating a history of events departing from one event and then going backwards or even forwards in time. We suggest that such a history can be constructed based on different kinds of connections between the events. Some can be:

Apparent: We can access documentation that it is clearly the same material realised in other events

Supported: The history can also be constructed on connections that are not

apparent but that can be documented and supported by the help of investigations

Imputed: Practitioners and their communities have stories about connections, but the connections cannot be documented or supported except through vague oral traditions or assumptions

Mythical: Stories about supranormal or canonised events explaining how the dance material came into being.

Mode History of the Norwegian Song Dance

The Faroe Islands have been known for their chain or song dance for centuries, and it was first mentioned in 1616. From the beginning of the twentieth century, it has also had relevance for Norway, and we will look at its history in terms of modes of realisation in the two countries. The Norwegian author Hulda Garborg read a booklet on the traditional ballad dancing on the Faroe Isle by the Danish ethnomusicologist Hjamar Thuren in 1901. Thuren assumed that this kind of dance was also used in Norway in the medieval era. This was hardly more than an imputed connection in the history of events from Faroe Isle back to a “mythical” medieval Norway. Garborg visited the Islands and experienced traditional dancing in participatory interaction mode in the summer of 1902. This was the dominating, if not the only, mode of realisation there. We know there was dancing that might be counted as a celebratory mode in wedding dance (Garborg, 1922, p. 34) and dancing after catching and killing the whales on the shore. There are many YouTube videos showing the catching and slaughtering of the whales, but I could not find any film footage showing dance as part of the context, so it is probably not practiced any more (Olavstovu, 2007, p. 53). There is also a record for a group of Faroese people visiting Norway in 1885 and again in 1925, seemingly with the purpose of showing Faroese dance, which would count as an event of realisation in presentational mode.

Hulda Garborg took basic patterns, songs and even some concrete dances back to Norway and transmitted them first in the mode of formal teaching. We have documentation of many realisations of the new Norwegian song dance. Hulda Garborg writes about experiments and rehearsal to establish it and these could count as educational realisations. There is a detailed description of the first public presentation, which was presentational. There is even a small piece of film showing Norwegian folk dancers dancing song dance in a street at during the coronation of the Norwegian king Haakon VII in Trondheim in 1906, which might count as celebratory mode, and several filmed realisations in presentational mode from the 1920s and 1930.

Garborg and her followers' main aim was to get this dancing into the mode of participatory interaction. Still, the song dancing would need instances of teaching mode because, in many cases, not all participants knew it well enough. The many events in a Norwegian event history are, to a large extent, well documented and thereby supported. The justifying idea to revive the dance in Norway was an imputed connection back to events in medieval Norway.

Through the long century of the Norwegian song dance, it has moved among the modes of teaching, presentation and participatory interaction, the latter being the most difficult to keep going, and the imputed connection back to medieval events is becoming less important. In the following, we will present a series of film documents which show examples of the dance genre of song-dance belonging to the Faroe Isles but borrowed or appropriated by Norwegian folk dancers and adapted to the Norwegian folk dance environment.



Film 17 Norwegian song dance performed in Oslo during a Nordic folk dance reunion

<https://youtu.be/ECDwIk6QV3k>



Mode history of the Faroese Chain Dance

The regular Faroese dance only has one pattern, which the dancers adapt

to any song in the large repertoire used for dancing. There is a traditional genre separate from the ordinary Faroese dance called *Dansispøl* with a substantial number of choreographic patterns, which we do not discuss here. Therefore we treat it as one dance. To a large extent, the films we can find belong to the mode of presentational interaction, where specialised dance groups perform on different occasions. In this short survey of modes, we can document that we have the presentation mode, and the film making mode that are easy to find, we also have the celebratory mode. There are certainly realisations and events in participatory and education mode, they are only more difficult to identify and more rarely filmed. Realisations in competitive and effect-searching mode may not exist.



*Film 18 A touring Faroese dance group performs in Oslo in 1932
– presentational mode*

<https://www.youtube.com/watch?v=938Z-pCEfjk>



Example one is a Faroese dance group touring in Norway. We have a small piece of film from one of their performances. It happens out of doors, most likely in Oslo. It is evident from the whole setting that this is a realisation in presentational mode. The performance takes place on a small wooden dance floor that seems built for the occasion at a place that looks like a town square. The film is shot from a point close to the dance floor, and we can see onlookers standing on the sidewalk behind a railing. Only the meta-data from YouTube posting is used.



*Film 19 A documentation in the filmmaking mode Sumba, Faroe
Isles in 1977*

<https://youtu.be/eIfOXPv65HA>

Different institutions have documented Faroese dance and, in those cases, asked dancers to come and perform for them, resulting in a recording mode of interaction. It is often not so easy to recognise this mode from the filmed document, particularly if it is edited. However, if the full footage is avail-

able, a clapper in the beginning and dancers lined up for a precise start are clear signs. Otherwise, an analyst would need to rely upon metadata. The example offered here is from the documentation project set up by the Norwegian Centre for Traditional Music and Dance and Fróðskaparsetur Føroya, the University of the Faroe Islands, in 1977, where dancers were invited to come and dance for documentation. The analysis is based upon knowledge and memories from Egil Bakka, who chaired the project team.



*Film 20 Chain Dance in celebratory mode, Olavsoka National Festival, 2010*⁵

https://www.youtube.com/watch?v=cARjYCI-XME&ab_channel=Farerets

The final example shows the mode of participatory informal interaction, which was the dominating mode through most of the twentieth century but is not so well represented on the internet. It shows that a large part of the Faroese population still in the twenty-first century is able to join this kind of dancing on special occasions. We could discuss if this is also a mode of celebratory interaction, marking the National celebration of Saint Olavs day, Ólavsøka. Dancing in the mode of participatory informal interaction is usually done indoors, mainly by fewer people, and in the winter season, so the celebratory occasion in the streets in summer clearly marks this event. Only the metadata from the YouTube posting is used.

When writing a mode history, many kinds of documents can be used to trace realisations in different modes. We add here a drawing of the chain dance used in a celebratory mode as wedding dance.

Mode Continuities and Changes

When dance material is realised in different modes, a change of mode will often lead to apparent changes in many factors and aspects of the event and the dancing. An effect-searching interaction mode will fundamentally change for practitioners if it is made purely presentational. The aim or

5. Recorded in Torshavn centre at 1:00 am on July 30th, 2010, Uploaded by Farerets.



Figure 1: Wedding dance picture used as documentation of celebratory mode (Garborg, 1922, p. 34).

rationale for a mode is at the core of how an event is conceived and shapes the realisations. The teaching mode will usually divide participants into the roles of teacher(s) and learners. The presentational mode will divide them into performers and audience and often have choreographers, instructors in a professional theatre setting and even more. The recording mode may bring in cameramen, directors, and actors. The very different tasks, responsibilities and rights to decision-making will influence the action, reaction, and interaction flow. The way participants place themselves at the dance venue in relation to each other and the surroundings, also tends to be different in different modes. In a history of events where the educational (teaching) mode is most frequent, ways used in this mode may affect the ways in a less frequent participatory mode. Different modes relate differently to norms, conventions, and prescriptions. The changing modes influence how dancing changes (Bakka, 2020).

This kind of events mapping or listing of factors can include the venue's layout, such as the event's surroundings, from trees and houses out of doors, to floor quality indoors, to scenography in a theatre. The physical conditions of an event include light, temperature, time of year and day/night. The categories of people include women, children, men, age, rank, roles and their placement in the layout. The timeline gives information about the order and duration of "big" and "small" things happening. Many of

these aspects are discussed by the theatre dance historian Adshead-Lansdale (1994).

In summary, this article proposes methods to classify concrete dance realisations, if possible, as part of dance events. In the virtual age, an enormous amount of material from all over the world comes to us in the form of filmed realisations, and we argue that it is efficient and necessary to start from there to follow and understand many of the changes that dances and dancing undergo. We propose to classify modes of realisation and follow dances and dancers through an event history with changing modes.

Summarising conclusion

This article aims to draw attention to an enormous and ever-growing corpus of material that is defined by the way it is transmitted: the lore transmitted on the net; the netlore. We want to draw attention to its importance and variability, but also to its cohesiveness, which we believe calls for a disciplinary take. This entails developing tools, methods, and theory to handle it as distinct societal phenomenon that is governed by many forces, but also by its shared transmission channel. Another societal phenomenon also characterised by a specific kind of transmission—folklore and its oral transmission—has lost much of its importance in society. Still, nineteenth and early twentieth century academia made a discipline to study it. We believe that the heritage from the discipline of folkloristics can serve as an important basis for a new discipline, netloristics. The second new take we propose is to move characterisations and classification from tagging genres to tagging realisations, which we consider to be radical, and at the core of the method. We also propose tools for developing histories of events and thereby also of mode changes. The principles for tagging also include questioning the hegemony of English language in the development of research terminology. The article indirectly challenges the stress of context at the expense of text, object and practice, bringing focus to the rationale for the dancing rather than how it is presented. It also proposes an interplay of classification and description with a similarity to the hermeneutic circle. We hope this article can serve as

a start-up example for a broader netloristic discipline, even if our work here is restricted to audio-visual dance documents on the internet.

References

- Adshead-Lansdale, J. (1994). Dance Analysis in Performance. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 12(2), 15–20.
- Bajic-Stojiljkovic, V. (2009). Links between the Moiseyev Dance Company and the Folk Dance Choreography production in Serbia. *BEYOND THE EAST–WEST DIVIDE Balkan Music and its Poles of Attraction*, 165–185.
- Bakka, E. (2007). Folkedansspesialistane – Noreg. In Bakka, Egil, Biskop, Gunnel (Ed.), *Norden i dans. Folk, fag, forskning* (pp. 497–532). Novus forlag.
- Bakka, E. (1970). *Danse, danse, lett ut på foten: folkedansar og songdansar*. Noregs boklag.
- Bakka, E. (2020). Multi-Track Practices and Linearisation-Safeguarding Variability or Authorised Versions. *Musikk og Tradisjon*, 34. <https://doi.org/10.52145/mot.v34i.1921>
- Bakka, E., & Biskop, G. (Eds.). (2007). *Norden i dans: folk, fag, forskning*. Novus forlag.
- Bakka, E., & Karoblis, G. (2010). Writing a Dance: Epistemology for Dance Research. *Yearbook for Traditional Music*, 42, 109–135. <https://doi.org/10.1017/S0740155800012704>
- Bell, C.M. (1997). *Ritual: Perspectives and dimensions*. Oxford University Press, USA. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195110517.001.0001>
- Bolero (1934 film). (2023). Wikipedia, the free encyclopedia. Retrieved 9. november 2023, from [https://en.wikipedia.org/wiki/Bolero_\(1934_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Bolero_(1934_film))
- Clayton, M., & Zon, B. (2007). Introduction. *Music and orientalism in the British empire, 1780s-1940s: portrayal of the east* (). Ashgate Publishing, Ltd.
- Collins, P. (2005). Thirteen ways of looking at a ‘ritual’. *Journal of Contemporary Religion*, 20(3), 323–342. <https://doi.org/10.1080/13537900500249855>

- Dancing procession of Echternach*. (2022, 24 November). Wikipedia, the free encyclopedia. Retrieved 9. november 2023, from https://en.wikipedia.org/wiki/Dancing_procession_of_Echternach
- Dcipher Analytics. *Five steps to data-driven netnography*. dcipher analytics. <https://www.dcipheranalytics.com/blog/five-steps-to-data-driven-netnography>
- De Vos, G. (2012). *What Happens Next? Contemporary Urban Legends and Popular Culture*. ABC-CLIO.
- Douglas, M. (2004). *Natural symbols: Explorations in cosmology*. Routledge.
- Erlien, T., & Bakka, E. (2018). Museums, Dance, and the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage: “Events of Practice”—A New Strategy for Museums? *Santander Art and Culture Law Review*, 2017(2/2017 (4)), 135–156.
- Garborg, H. (1922). *Songdansen i Nordlandi*. H. Aschehoug & Company (W. Nygaard).
- Grüner-Nielsen, H. (1917). *Vore ældste folkedanse: langdansen og polskdansen*. Schönberg.
- Hoerburger, F. (1968). Once Again: On the Concept of “Folk Dance”. *Journal of the International Folk Music Council*, 20, 30–32. <https://doi.org/10.2307/836068>
- Kertzer, D.I. (1988). *Ritual, politics, and power*. Yale University Press.
- Klein, E. (1927). Folkdans och folklig dans. *Hävd Och Hembygd*, 2, 19–35.
- Kozinets, R. (2017). Netnography: Radical participative understanding for a networked communications society. *The SAGE Handbook of Qualitative Research in Psychology*. <https://doi.org/10.4135/9781526405555.n22>
- Makwa, D.D.B. (2012). From “Entering” and “Hatching” to being Clothed into Manhood. Integration of Music and Dance in Imbalu Circumcision Rituals among the Bagisu. In S.A. Nannyonga-Tamusuza, & T. Solomon (Eds.), *Ethnomusicology in East Africa: perspectives from Uganda and beyond* (pp. 71–92). African Books Collective.
- Mors, O. (1951). Bahaya twin ceremonies. *Anthropos*, (H. 3/4), 442–452.

- Nahachewsky, A. (1995). Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories. *Dance Research Journal*, 27 (1), 1–15. <https://doi.org/10.2307/1478426>
- Nahachewsky, A. (2006). Shifting Orientations in Dance Revivals: From” National” to” Spectacular” in Ukrainian Canadian Dance. *Narodna Umjetnost-Hrvatski Časopis Za Etnologiju i Folkloristiku*, 43 (1), 161–178.
- Nahachewsky, A. (2011). *Ukrainian dance: A cross-cultural approach*. McFarland.
- Netnography*. (2022). Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Netnography>
- Nilsson, M. (2022). Netnografi – eller folkdansfilmer (videos) på nätet. *Folke­dans­forskning i Norden*, 45, 53–54.
- Olavsstovu, V. i. (2007). National identitet i det færøskfaglige rum i det almene gymnasium Vår i Olavsstovu. *Frøðskaparrit*, 55, 29–66.
- Ross, A. (2020). *Screendance: the art of combining film and dance*. [Video/DVD] TEDxSaltLakeCity. <https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=screen+dance+film+Ross&mid=DFBC49250F4CE23AA09BDFBC49250F4CE23AA09B&FORM=VIRE>
- Schechner, R. (2017). *Performance studies: An introduction*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203125168>
- Van Gennep, A. (2019). *The rites of passage*. University of Chicago press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226629520.001.0001>

Words and meanings – decolonising dance-music terminology

Egil Bakka

Abstract

This article aims to identify and situate problems of dance and music terminology arising when we, as scholars in this field, write about a practice in another language than that spoken by the practitioners. This happens ever more often because English is rising to become a world language. In the first section of the article, a brief discussion of political argumentation regarding language hegemony outlines the context in which the problem arises, and the minimal room there is for any general language decolonisation. The second part of the article attempts to illustrate the problems arising from a linguistic perspective. Translation is about conveying the meaning of a word as it appears in each specific context. Then the one actual meaning suffices even if five more English words might be needed to give all the meanings. An academician investigating a phenomenon labelled by the word needs the whole range of meanings to understand how the word is situated in its language. The third, applied part discusses possible measures for achieving decolonisation, such as how one can navigate between a mother tongue and a hegemonic language. It asks if the many non-native users should have a say on the norms of academic English, discusses principles for borrowing terms between languages, and points to the need to analyse the different ranges of meanings carried by dance and music terms in any language. The article concludes with the argument that even modest measures such as these can bring more respect to languages. Language are tools for people to make sense of their surroundings and culture, just as is the research of traditional music and dance. By strengthening their esteem, we increase the stringency of our research and support them in a world mostly politically barren to language diversity.

Introduction

A world language has been established, which is a blessing for international communication on the one hand. On the other hand, the dominance of the English language tends to make large parts of the world rely more and more on only one language for academic work (Rosenhouse & Kowner, 2008a). This has a globalising effect by reducing the status and importance of other languages. I must stress here that this article does not discuss the suitability of English as a world language, but the influences of hegemonic languages in general, and of English in particular, being the leading one. In languages not used in tertiary education, the need for academic language tends to be ignored; in other languages it is given less priority. I aim to look at how this situation affects research on traditional dance, even if the questions addressed in this article are more general. In the first section, I ask if the rise of a world language and its consequences are altogether unavoidable or if it also depends on and can be influenced by politics. The article does not discuss political measures but looks for what researchers of dance and music can do themselves, and among the measures suggested is the raising of awareness. I argue that as researchers, we should take the trouble to question or discuss the problems of labelling phenomena we encounter in other cultures using terms from our own language, or from English. I suggest that a solution may be to pay more attention to and discuss the native terms more carefully, which is the core argument of the article.

Political perspectives

Small academic disciplines with modest status may find it too demanding, and perhaps less interesting to engage with global issues and political discourses, but the issues raised in this article need contextualisation. This section therefore serves as an introduction and necessary backdrop to subsequent sections that address linguistic and applied issues, and presents a few voices from political debates regarding language hegemony.

Some researchers claim that the spread of the English language functions as a neo-colonial strategy and can be viewed as part of a more extensive

neo-colonial play about power (Cummins & Davison, 2007, p. 17). In this view, English language dominance has a significant globalising effect by reducing the status and importance of other languages, stopping them from developing into full-fledged languages of the future, and even replacing them. Conversely, other linguists, as shown below, consider the development of and relations between languages as a given that humans cannot influence. Similar issues can also be raised from a dance heritage perspective: for example, one could ask if the dominance of Western theatre dance in the world is also beyond humans' control, or if it is part of the international power play. In *Dance Education around the World*, the American dance educationalist Susan R. Koff notes: "dance in formal settings, regardless of the culture, has followed not only a Western paradigm but has also followed the other arts and the Western-dominated established structure of formal education" (Nielsen & Burrridge, Stephanie, 2015, p. 32).

English language dominance – a neo-colonial trend?

Many writers on *English language* teaching, among them J. W. Tollefson, strongly criticise the dominance of English as a neo-colonial trend.¹ My article does not address that broad issue but offers it as a modest contextualisation for an idea that might positively affect the status of other languages.

Tollefson (2000) introduces some of the concerns about English as a neo-colonial language by pointing to a paradox: "At a time when English is widely seen as a key to the economic success of nations and the economic well-being of individuals, the spread of English also contributes to significant social, political, and economic inequalities (Tollefson, quoted in Cummins & Davison, 2007, p. X)". Thus, on the one hand, some see English as fulfilling "the perceived need for one language of international communication . Through English, people worldwide gain access to science, technology, education, employment, and mass culture, while the chance of political conflict is also reduced"; on the other hand, amongst other things, "the spread of English presents a formidable obstacle to education, employment, and other activities requiring English proficiency [...]" (Cummins & Davison, 2007, p. 17).

1. I would like to reiterate that English is not the only language that, through processes of colonisation, has come to replace or reduce the use of local languages. I suggest that French, Spanish, Portuguese, and Russian are other examples.

Linguist Nkonko M. Kamwangamalu distinguishes between “vernacular language as the everyday spoken language or languages of a community” in contrast to a transplanted, foreign, or colonial language. He argues that African masses might embrace their own Indigenous languages as the mediums of instruction in schools if that education were as profitable as education through the medium of a former colonial language (Kamwangamalu, 2016, p. 4).

The English lexical invasion as an unavoidable development

Compared to Tollefson, linguist Judith Rosenhouse and historian Rotem Kowner come from a nearly opposite attitude. They contribute to linguists’ usual discourse about the general (unavoidable) development of language and borrowing words from English to other languages. This is not the same as arguing over education in “Indigenous” languages but still seemingly uncritical to what they consider a “natural” and inevitable English lexical “invasion process”:

Critically, this book suggests that the English lexical ‘invasion’ depicted in each chapter is a natural and inevitable process driven by psycholinguistic, sociolinguistic and sociohistorical factors. Moreover, it demonstrates that borrowed loan words constitute part of the normal way languages develop and survive. Although speakers’ attitudes concerning loan words (either pro or con such words) may be emotional, we conclude that when borrowed lexical items are used in communication, the main driving force behind them is apparently the need for efficient and expressive communication (Rosenhouse & Kowner, 2008b, p. 4-19).

It is, of course, not possible to stop languages from changing, and all change may not spring from political decisions or lack thereof. Still, the balance and relationships between languages are also changing, and such processes are undoubtedly influenced by politics, which is why I tend to question the image of linguistics only as a neutrally observing discipline (Allan, 2020, p. 44).

English language dominance as part of an ancient power relationship

The quote above is a close parallel to some general persuasions from colonising processes, They are said to represent efficiency and rationality and can, therefore, not be stopped or influenced. A group of linguists presenting an anthology on multilingualism in Africa ask:

Or is it “language that reminds me every day of past injustice”? “Language that reinforces my powerlessness”? How easy is it for the speaker to come to believe that the relationship is not intimate/public/international, but inferior/neutral/superior? Is it possible for individuals and communities to embrace the local mother-tongue language as an asset and means of empowerment rather than as a liability and means of disenfranchisement (Zsiga, Boyer & Kramer, 2014, p. 15)?

I think it would take substantial political measures and enormous educational developments for Indigenous languages to fully become mediums of instruction in schools on a large scale in many African countries. Therefore, it is far beyond what modest research fields such as dance and music can pass supported judgements on. The informal borrowing of words between languages is indeed a process that can hardly be stopped. However, it is striking how linguists mostly describe influences between languages as neutral processes. They just happened, and patterns of dominance or inferiority are rarely brought to the forefront. A comment from the specialist in etymology, Philip Durkin, stands out in bringing up such a point:

The examination of borrowing from Celtic languages in chapter 5 highlighted some important negative observations. Close geographical proximity of speech communities, even on the same landmass, will not always lead to large-scale reciprocal lexical borrowing. Whatever conclusions we draw from the difficult issue of the tiny number of loanwords from Celtic languages in our surviving Old English records, we also cannot avoid the fact that the general vocabulary of modern English shows very little borrowing at any date from any of the Celtic languages, particularly not if we compare the impact from other neighboring languages such as French or Dutch. Sadly, we cannot escape the sobering conclusion that this is largely a result of the relatively low esteem in which

speakers of Celtic languages have generally been held by speakers of English over many centuries. (Durkin, 2014, p. 416)

Hegemonic languages and political agendas

Durkin's observations remind us that linguistic hegemony has probably been a power tool between language groups going back into time immemorial. The example links to the understanding of even current imbalances and thereby opens to setting agendas for work and reflection on linguistic justice or improvements of languages' status. Iceland is an example of a country with a linguistic agenda that aims to resist "unavoidable" language. The aim is to create new words from Icelandic roots in order to keep out mainly English loanwords. The efficiency of the Icelandic strategy can be debated, but at least it shows that the receipt of loanwords can also be considered an ideological and political issue (Hilpert, et al., 2015, p. 59).

I hope this introduction has called attention to researchers who argue for the intrinsic values of languages and the dangers that face many of them. The parallel with dance heritage is striking but is not the main topic here. In the following, I test some ideas related to linguistic mechanisms and discuss how they may influence academic terminology.

Linguistic perspectives

I will now discuss issues of traditional dance and music terminology from a linguistic perspective, addressing what I find to be a shared practice in our field and in most research on culture wherein it is not customary to discuss or even quote local terms for well-established English words such as "dance" or "ritual". Our convention seems to be that the established English words are sufficient. Consequently, one hegemonic language might be viewed as containing all the terminology needed in an academic discipline, requiring users of other languages to rely on translating local terminology into the hegemonic language. The Spanish linguist María Sánchez point[s] "towards the practical impossibility of conveying in one language exactly what was originally said in another" (Sánchez, 2009, p. 276). Trans-

lations, of course, are needed, and translators find ways to transfer meanings between languages that are satisfactory on a general level. This, however, does not mean that translation is sufficient in research where terminology and the relationship between phenomena and their labels are in focus. I suggest we abandon the illusion that a well-defined English word can serve as a neat translation of terminology for all the phenomena of similar kind in the world.

The problems with universal definitions of dance

The belief in the sufficiency of translation can be traced to early attempts to create universal definitions of cultural practices. You take the name of a European phenomenon with a relatively straightforward meaning in English or another hegemonic language. Then you search for what seem like global parallels to that phenomenon and finally use that word, for instance “dance”, to denote all of these phenomena worldwide. To justify this, you try to demonstrate, in various ways, how the phenomena you want to group belong together. This can, for instance, be done through complex and well-informed definitions (Hannah, 1987, p. 19) or by pointing to what one considers to be common traits among all kinds of dance, as when Sondra Horton Fraleigh posits that “aesthetic value is basic to everything we call dance” (1987, p. xvi). In this way, one indirectly argues for the persuasion that a word from a world language, such as “dance”, is a valid and sufficient category for the dance research in all of the world and that a scrutiny of terms and categories from other languages is redundant.²

Adrienne Kaeppler, seeing the many problems with this kind of categorisation, proposed to call the field she studied *culturally structured movement systems* (Clark-Decès, 2011 p. 138). In this way, she freed us from the term dance with its heavy burden of European connotations and assumptions. Her term, however, has the burden of anthropological heritage, still Western but with more distance to a culturally specific point of departure. If we take Kaeppler’s term as a delimitation of our field of study, it broadens our scope significantly. To come to an understanding of a specific phe-

2. I started the discussion of insufficiency of translation and the problem of defining one English word to refer to similar phenomena in all languages on the ICTM listserv in response to Don Niles on 13 January 2022.

nomenon throughout the world, I propose to work with a broad and colloquial description of phenomena that has a few common characteristics: If we were to study a specific phenomenon in meteorology, we could, for instance, ask for words denoting “water that is falling from the sky”, rather than asking about translations for precipitation, rain, or snow. In the same vein, we can ask for words that denote human movement structured to music instead of dance.³

Coming from ethnochoreology at home, primarily working in my mother tongue, I see the phenomenon at hand and its name and conceptualisation in my language as indivisible. A translation cannot replace this name, and if the cluster of meanings of the Norwegian word is clearly different from that of the word used in the English translation, an extensive discussion of these meanings would be needed. I consider the phenomenon and its name in the language where it belongs to be inseparable.

Words can combine meanings or distinguish them

I will continue with some more examples of how one language can use more words to distinguish different meanings or combine more meanings under one word. As a Norwegian man I can wear two main kinds of headdress, the *lue* and the *hatt*. The first is soft, often knitted, and is used to label most kinds of male headdress that is not considered to be a hat. A hat has a brim and a crown and is made from firmer material. Top hats, cowboy hats and bowlers are typical examples. I was confused and slightly uncomfortable the first time a British colleague referred to the *lue* I was wearing as “your hat”. I soon realised that there is not any direct and precise parallel to *lue* in English. This is not a problem of translation; a good translator will surely find a suitable word in each case. Researchers referring to male headdress in Norway as a phenomenon of some importance might chose to write: “Young people in Norway often wear a knitted hat or bonnet (*lue*) as alternative to a cap.” Following my suggestion they should at least mention the clear difference between Norwegian and English in classifying male

3. Since submitting the first version of this article, I have initiated a project called *The World in dance words* in collaboration with Georgiana Gore and alumni and staff of the Choreomundus International Master’s programme. I try not to use results from that project in this article.

headdress, enabling the reader to understand for instance the symbolic use of a red *lue* as token of resistance during WWII.

Such differences can, of course, be found between any two languages, and I describe them, not to say that a particular language is better than another one. The point is that comparison gives us a deeper understanding of words and the phenomena to which they refer. It also demonstrates why the meaning of a word needs to be understood in the context of its language.

Words for knowledge – vernacular speech and terminology

Following up on this by looking at experts' or researchers' procedures, I ask if underlying structures from our vernacular language influence how we construct the academic terminology we make and use. Perhaps we make more precise distinctions where our vernacular language divides and less where the vernacular language keeps phenomena together. Will this influence the construction of terminology—do two languages approach the building of terminology differently due to the dissimilarity of structures on the vernacular level?

I will use the words “know” and “knowledge” to examine the question. Comparing that word and its concept to a selection of parallels in other languages, I hope to demonstrate basic differences in the structures of meaning in vernacular languages. Different languages will give us different ways of grouping or dividing up clusters of meaning on the words they offer. Clusters of meanings are attached to words that carry our knowledge and understanding. Due to its dominance, the words that the English language has available to carry clusters of meaning become particularly important for how the growing number of English speakers worldwide can express themselves. When I have words to keep apart two phenomena that in my own language are clearly distinguished, but not in English, it can be rather annoying even in purely vernacular language.

For this reason, I continue by checking how words for knowledge and cognition are organised to take on different clusters of meaning in different languages. One term that has offspring in many Indo-European languages is Old English *wit*, Norwegian *vit/vet*, and German *Wissen*, which refer to mental capacity. A second one is German *können*, the basis for *Kunst* (art),

Norwegian *kunne*, but also, to some degree, the English can. This is partly about know-how, knowledge or skill. The third one is the German *kennen*, Norwegian *kjenne*, which means, among other things, to recognise by sight.

German	Kennst Du dieser Mann, weisst Du wo er wohnt und ob er tanzen kann ?
Norwegian	Kjenner du denne mannen, vet du hvor han bor og om han kan danse?
Italian	Conosci quest'uomo, sai dove vive e se sa ballare?
French	Connaissez -vous cet homme, savez -vous où il habite et s'il sait danser?
Spanish	¿Conoce a este hombre, sabe dónde vive y si sabe bailar?
English	Do you know this man, do you know where he lives and if he can (know how to) dance?
Polish	Poznáte tohto muža, viete , kde býva a či vie tancovať?
Czech	Znáte tohoto muže, víte , kde žije a zda umí tančit?
Icelandic	Þekkir þú þennan mann, veistu hvar hann býr og hvort hann geti dansað?

As we can see above, three of the Germanic and one of the Slavic languages, Czech, divide the capacity of cognition and skill into three terms; Latin languages tend to combine mental capacity and the skill, whereas English is close to using the verb know about all the three meanings.

An example is a small piece from a newspaper article in Norwegian that illustrates translation problems with the word “to know” and its derivatives. The subtitle is *Kunnande* (skill) *og vitande* (mental capacity), which translates as Knowing and knowing since both the different Norwegian words, through simple translation, end up as knowing. The author writes:

Vi treng presisere ordparet kunnande (kunnskap) og vitande (vitskap). We need to clarify the word pair know-how (knowledge) and knowing (science). I literær samanheng blir orda ofte brukte artslike. (...) In a literary context, the words are used without distinction. I daglegtala fungerer orda annorleis. In everyday speech, the words work differently. Der er ikkje kunnande artslikt med vitande, dei er to ulike dugleikar. There know-how is not of same kind as knowing (science), they are two different skills. Eit døme er å spinne på rokk. One example is to spin on the spinning wheel. Det finst folk som veit svært mykje om rokken, historisk utvikling og nemningar, og som i prinsippet veit korleis rokken fungerer. There are people who know very much about the spin-

ning wheel, its historical development and terminology, and who know how it works in principle. Dei veit så og seia «alt» om rokken, utan at den vitande av den grunn kan spinne. They know nearly “everything” about the spinning wheel, without knowing for that reason how to spin. Vi oppfattar å kunna som noko anna enn å vita. We perceive “å kunna” (what I can do) as something different from “vita” (knowing as cognitive capacity). Kunnskapen er knytt til handling. The know-how is linked to action. Vitande er passivt i høve til å utføre ei handling. Knowing about is passive compared to performing an action. Dei fleste av oss kan gå. Most of us can walk. Dei færreste av oss kan likevel gjera greie for kva som skjer når vi går. Few of us can still explain what is happening when we walk (Godal, 2004).

How Norwegian, German, Icelandic, and Czech distribute meaning on words makes Godal’s elementary distinction very easy to formulate and connects excellently to vernacular language. In English, it is cumbersome for the same reason. I would say that in discourses about knowledge, particularly in the context of heritage, an awareness about the finer distinctions that other languages offer for the verb know is vital. Precise ways of expressing them are beneficial in any context.

In order to work with English as an international language covering phenomena that are primarily conceptualised in other languages, I find an obvious need to depart from the word in the primary language. It is even more important to grasp and report on how that word is conceptualised compared to the word used for conventional translation into English. That is, which clusters of meaning are connected to that word? Does it, for instance, give finer or broader distinctions, as demonstrated above by comparing the Norwegian terms *hatt* and *lue* with the English “hat”? The awareness of how words in different languages carry often widely different clusters of meaning, and how those influence the understanding of phenomena primarily conceptualised in other languages is, in my mind, vital to cross-cultural research.

In our fields of human movement structured to music, the distinction and relationship between *knowledge-that* and *knowledge-how* is essential to many issues. I refer to an example by Christopher Winch, philosopher of

education. He speaks from a totally different discipline but has similar concerns.

[...] concepts of competence, knowledge and know-how are central to VET [Vocational Educational Training] research. However, there is a considerable amount of variation in what seem to be corresponding concepts even in cultures that are closely related, such as those in northern Europe. Ignoring this variation can lead to serious problems in understanding what is going on in the VET practices and institutions in these societies. [...] This is not because these societies have no concept akin to skill - they definitely do. It is rather that their term equivalent to 'skill' is not exhaustive of what they understand by 'know-how' nor does it cover the range of related concepts that skill does in the English context. This is not a marginal issue concerning translation, but a substantive one that concerns how work is conceived of and organised (Winch, 2022, chapter 10:7).

Another issue is how ancient value judgements can be reproduced by terminology that does not problematise underlying attitudes or even prejudices. It might be worthwhile to compare discourses on vernacular and academic levels in different languages, not only for questions of concrete meanings. I also wonder if underlying differences in attitudes and values could be traced, and I test this idea with a small reflection on Bloom's taxonomy.

Bloom's taxonomy and the Cartesian split

Bloom's taxonomy is a set of three hierarchical models used to classify educational learning objectives into levels of complexity and specificity (Dawson, 1998). The three lists cover the cognitive, affective, and sensory learning objectives. The models were named after the American educational psychologist Benjamin Bloom, who chaired the committee of educators that devised the taxonomy. Taking as a point of departure that learning objectives include acquiring knowledge may bring us an understanding of how the taxonomy understands knowledge.

The first edition says that the model does not include the motor-skill area (Bloom, 1956, p. 7). The taxonomy has been developed and revised,

but the originating group never published a taxonomy for the psychomotor domain (Krathwohl, 2002, p. 218). There have, however, been attempts from others. One is from the Australian researcher Dawson, who has the following taxonomy of the “Psychomotor Domain: 1. Observation 2. Trial 3. Repetition 4. Refinement 5. Consolidation 6 Mastery” [...] . Here we see a concrete model for learning movement patterns.

Some authors writing about dance art in education also engage with the taxonomy. The American dance educator Pugh McCutchen “offers a breakdown of Bloom’s taxonomy for dance” in six levels. The first one is knowledge. She proposes these “Verbs to use at Level I: List, name, observe, memorise, remember, recall.” She is, in other words, offering a system for dance knowledge, but she does not include the skill of dancing in dance knowledge (McCutchen, 2006, p. 81). Another take is from Kassing and Jay:

The psychomotor domain focuses on physical learning. Two taxonomies in the psychomotor domain have been selected as applicable to dance forms. The first taxonomy focuses on skill acquisition and is parallel to the stages of motor learning. This taxonomy is appropriate for dance forms that require students to learn a vocabulary of increasingly difficult steps or figures (for example, in ballet and square dance). A second psychomotor taxonomy presents a hierarchy for gaining movement skills and concepts that lead to divergent thinking. This hierarchy is pertinent for creative and modern dance improvisation, creative studies, and choreography’ (Kassing & Jay, 2003, p. 134).

The latter is a striking demonstration of the ideology of proponents of contemporary dance, presenting the learning of movement skills in modern and contemporary dance as principally different from that in other dance forms. All classificatory systems referring to Bloom’s taxonomy that I have reviewed follow the principle of going from simple to complex in learning. Learning to dance seems unavoidably to start with an essential component of imitation, however much, some pedagogues intend to make their pupils invent their own movements.

Etymology shows that the English words cognition and motor *skill* stem from as different roots as “know” and “distinguish.” One sees the main cate-

gories of motor skills as something not taught, such as crawling, walking, running, and jumping. It is believed to “come by itself” through the development of the body’s physical capacity and socialisation. However, I would question whether it makes sense to say that complex music-making or dancing are just motor skills or to divide such activity into a cognitive and a motor skill part. Maybe bodily skills also need to be counted as part of the cognition bringing us to the discussions about the Cartesian split, and the old understanding that the mind and its abilities are valued more than the bodily abilities. The Irish ethnochoreologist Catherine Foley responded to some questions I asked her and reminded me that she “referred to this divide in an article I wrote in 2012 (Foley, 2012). I state in it how in Ireland in the recent past, cognitive knowledge was seen as superior to knowledge associated with vocational training, including dancing.” (Foley 2021) It is difficult to interpret Kassing and Jay’s ideas above about the two taxonomies for the psychomotor domain as connecting to this idea of superiority, classifying one dance genre, the one developed in the West, as superior to those in the rest of the world. I suggest that the previous discussion about Bloom’s taxonomy and its application demonstrates that attitudes and values underly words as knowledge and skill.

Applied perspective

One field that bridges applied research and translation questions with issues of cross-cultural understanding is that of UNESCO’s conventions, not least the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage (ICH). An analysis, particularly of the terms used for safeguarding and heritage, would be important and interesting. The interpretation of those terms no doubt influences their implementation in different countries due to differences in meanings. They also no doubt carry signals about values and attitudes, as mentioned above.

The UNESCO Convention on Intangible Cultural Heritage

The distinction between knowledge and skill is vital in the work with the UNESCO ICH Convention. The crux of the work is to support practi-

tioners in keeping up their know-how and to realise it through continuing practising. This is a revolutionary change from institutional practices, which analysed and documented know-how by fixing it onto material media. Then it became knowledge stored at least temporarily as illusorily unchangeable material. Even if such material is vital for safeguarding, it is not the core but rather supplements to know-how and practice. The researchers still did not learn to practice the know-how. That part remained, for good reasons, outside the scope of museums and heritage institutions. That is also why such institutions may have problems relating to the Convention's most central ideas. The agenda of safeguarding and the most crucial activity needed was taken away from the research experts and put into the hands of the practitioners as ever-changeable realisations (Bakka, 2015).

The bottom-line question is: how does this influence our thinking and how we understand the world and formulate our understanding into terminologies? Would it benefit research if we raise awareness about this organisation of words and pick distinguishing words to increase precision?

The missing term

The applied perspective also arose from discussing one concrete problem: the missing concept in at least most European languages for dance and music as a unity. Dancers and musicians stress that dance and music are two sides of an indivisible unit. Disciplines such as dance anthropology, ethnochoreology and ethnomusicology still lack a suitable one-word term for that. I will discuss the claim to give background.

I suggest considering two perspectives on the lack of concepts. One is that the lack of a word for a phenomenon does not cancel its existence; we mostly find ways to refer to it, even if it makes writing and translating cumbersome and unsatisfactory. The other is how words, or lack of them, shape our epistemological awareness and understanding of a phenomenon. Researchers and practitioners from many African countries claim they do not have words to talk about the movement and the sound dimension of the dance/music separately (Gore, 2001, p. 33; Gwerevende, 2020). I will test arguments about how it influences our knowledge construction, why we should keep dance and music apart, and why we should unite them under

one term. I then ask why we do not look upon concepts from other languages as a resource to improve academic terminology in hegemonic languages. I hope all this comes together in a reasonably consistent and supported call for improved strategies for the use of language in the study of traditional dance and even in related disciplines.

Western dance researchers have also stressed the unity of dance and music and argued against the split in a way that can remind about the discussions on the Cartesian split. At the same time, the relationship between dance and music has become a trendy topic, and a new set of words has been coined: choreomusical or choreomusicology. In some ways, these terms confirm the split. The Danish dance researcher Inger Damsholt surveys and discusses the terms and attributes them to the American musician and educationalist Paul Hodgins (Damsholt 2018a; Damsholt 2018b; Hodgins 1992). They allow us to talk about the relationship between dance and music and see it as a sub-discipline of choreology and musicology, combined to become choreomusicology. A more recent article takes the issue to the fields of ethnomusicology and ethnochoreology and on to more principle and theoretical levels (Hood & Hutchinson, 2020).

Movement and sound are different expressions

I often heard criticism against educationalists and researchers of dance and music for not keeping the two together. It is mostly in conference discussions or informal exchange, but an example of written argumentation can be found in Akombo (2016). At this point, it is necessary to remind that dancers produce movement as their primary expression, whereas musicians primarily produce sound. More precisely, musicians produce movement that they intend the receivers to experience mainly as sound. I say this because it takes very different knowledge, training and methods to analyse movement patterns compared to sound patterns. Despite the conviction that dance and music cannot and should not be severed, it is necessary to analyse each of them with different tools for practical and methodological reasons. The argument about unity can foster a belief that what is worthwhile to know about dance can be retrieved through the study of music so that specialised tools for movement are unnecessary for understanding the

totality. Therefore, methodologically, researchers and teachers will necessarily have to separate them. They can deal with the two simultaneously, and some methods can integrate the work to a certain degree. Still, learning to produce movements and learning to produce sounds are necessarily different. Few experts will be equally skilled and experienced in analysing and teaching both expressions. It seems unrealistic and unnecessary to discard all experts specialising in mainly one of them. Even many of the practitioners specialise in only one of the expressions. That is very different from experts who do not understand or are interested in more than one of the expressions. Of course, in most cases, it is a significant advantage to study and teach dance and music in parallel. Their unity is apparent when we approach them as a social phenomenon.

A culturally constructed relationship

How are they still a unity despite these differences that split dance as movement and music as sound? Is it laid down in our genes to react to certain kinds of organised sound with certain kinds of movement? Do we wish to add specific sounds to certain kinds of movement patterns as an all-human reflex? These are questions far beyond my competence. However, my empirical studies have repeatedly shown me that the relationship between dance and music is culturally constructed (Bakka, 2023). That means the laws of nature do not keep that dance and music together. Dancers and musicians, from my social dance experience, share the primary motivation to experience movement and sound melt together. They get an ultimate satisfaction from their interaction. Still, there are hardly any limits to how this interaction can function or be created.

In our time of fusion, media often present a dancer and a musician from totally different genres performing together (Yuxia, 2012, pp. 4–26). It is often seen as a sensation, but it is not that challenging. Since the relationship between dance and music is culturally constructed, most dancers can adapt their dance skills and patterns to any music. I have witnessed such work, tried it myself, and it is easy to find examples, for instance, on YouTube. Most musicians can adapt their playing to any kind of movement. More precisely, most dancers can use their basic patterns and movement

skills to move in whatever way comes to their minds, but they cannot go far beyond their knowledge and skills. Let us say that a tango dancer and a ballet dancer, with high skills in each their genre and not in the other's genre, are set free to do whatever they like. I claim they could not take over each other's dancing or develop an improvisation; they do the same way. We cannot do in a skilled way what we do not know and have not learned. Even contemporary dancers, claiming they have the freedom to move as they wish, will be stuck inside their movement competence. The difference is that some practitioners find it more exciting and satisfactory to remain inside their dance's defined frames and conventional patterns. In contrast, others are convinced that it is more advanced to break frames and patterns.

If any dancer is asked to dance a dance far away from their practical dance skills, they will, of course, fall short. Contemporary dancers want to avoid defined patterns and often claim that there are no borders for their practice. There seems to be a credo that the instant, immediate expression has particular artistic value. This tends to devalue "premade" dance forms that rely on frames. I think these ideas need to be confronted with the understanding that dancing is a skill that needs to be learned and rehearsed. There is no way to learn dancing in general, more than there is a way of learning to speak in general; you depend on choosing between French or Turkish or between Kathak, Tango or some contemporary technique. Music and dance have an enormous heritage of works made by famous artists. Traditional music and dance are also developed, selected and used with striking stability over centuries, setting millions of bodies moving. Promoting the immediate artistic expression as having a higher value than pieces of dance or music, such as Bharatanatyam or the music of Mozart developed and selected through long-term and advanced processes, is a problematic ideological attitude.

Returning to dance and music as a unit, the relationship between its two parts can also result from long-term development, selection and adaptation, parallel with the previous discussion. The resulting choreo-musical pattern becomes at the same time stable and flexible. I will claim that the meeting of dancers and musicians in the realising of a particular dance is every time the recreation of the choreo-musical relationship on which the

unity is built. In most cases, the allowed degree of adjustment is so narrow that it creates strong attention and effort for perfection and total harmony. I often feel that this dance cannot be done to any other music; they have combined into a perfection that only experts with highly specialised but acquired tastes can appreciate, but they are not given by nature. My conclusion to this discussion is that there is an equal need for analytic terms uniting dance and music, and terms keeping them apart. This does not mean that experts should use analytic terms to overturn the understanding and conceptualisation of dance practitioners, both understandings are needed, and in this article, I argue for giving priority to the Indigenous ones.

Navigating between native language and English

As a developer of terminology for Norwegian folk dance, I encountered the question of how to transfer these terms to English, and I will give my reflections as examples of different principal attitudes to terminology building. Some terms are easily translatable, such as *eintaktsnuing* (one-measure-turning). As a developer, I have defined it as a turning that takes one measure of music. Turning I defined as the turning of a couple around its own axis. It is part of terminology for the Round dances, the nineteenth-century couple dances such as waltz and polka. Terminologically I wanted to have the term *snuing* in the meaning of an ongoing process, of which I do not focus on beginning or end. Then I also want to identify a unit of turning in detail from beginning to end. Having coined what I intend to be a translation into English of a Norwegian term, I often get into discussions with the proofreaders for my articles. “Why do you not use rotation or turn instead of turning?” they would ask, and I would answer that turning is much closer to the Norwegian point of departure. The Norwegian parallel, *rotasjon*, gives other connotations. I meet the question whether I should consider the situatedness of the word in English or Norwegian as most important. I meet proofreaders with a task assigned, from publishing houses to streamlining academic language into a British one that wears no marks of the linguistic point of departure of the phenomenon represented. I met another similar issue when I wrote about Norwegian community

houses. Norway is full of stand-alone houses that the local population, as individual members, as members of organisations, or simply through the municipality built for people to meet. One usual name for them is *samfunnsbus* – community house. Since Britain does not have them or does not conceptualise them like that, the proofreader was quite concerned: could she permit me to use a word next to unknown in English? I finally was allowed to use the term with an explanatory footnote. My point here is to ask if the development of academic English is and should be fully in the hands of the international publishing houses and their policies. We find well-established surveys of spoken English dialects established in many countries worldwide. However, it is unclear to me if more than two written versions, British and US, are used in academic publications. Would even the academic world benefit from English writing norms open to the use of words expressions usual in English dialects of the countries from which authors write? ⁴ Can English be a language used by the whole world's population of academic writers and still remain under a kind of jurisdiction and management of the British and Americans only?

When I in my terminological work came to a name for the vertical movements in locomotion, I could not find any adequate translation in English and decided to stay with the Norwegian term *svikt* (Bakka & Mæland, 2020). Labanotators proposed bounce, but have defined it as a mass word, understood as a quality of movement and not as one or more bounces.⁵ At that time, it was not a purely pragmatic choice to take *svikt*. The concept was already used for vertical movements in dance and is already very close to my terminological need and is well established in Norwegian dance terminology. The interrelations between the words used in vernacular language and terminology give additional exciting connotations. In afterthought, I see it as a part of an agenda I would like to promote: why do researchers not pick up words from any language when it fits a terminological need that English does not cover well?

4. I am, of course, aware that many countries have local variants of English. The Microsoft proofreader offers English (Australia), English (Belize), English (Canada), English (Caribbean) and more.
5. A mass noun names things that, when used in English, are usually not counted, dancing, bouncing, pliancy,

The Ngoma principle of teaching music

Thirty years ago, the Norwegian musicologist Jon-Roar Bjørkvold had written works on learning and interaction among children in preschool. He came up with very enthusiastic agendas about revising the work with music in Norwegian schools. Some field visits to Africa gave him the idea to adopt a Swahili term for dance and music into Norwegian and English as part of his agendas. A reviewer characterises Bjørkvold's work as follows:

In his book *The Muse Within*, which discusses the universal ideas of music and culture from birth to ageing, the Norwegian Jon-Roar Bjørkvold emphasises the point of the Kiswahili word *Ngoma*. He describes it as the musical idea that best fits the way all children naturally learn music. Whether right or not, the Kiswahili word should at least apply to Swahili culture. The word itself means drum but describes a musical practice, which always includes several musical expressions simultaneously, such as drumming, singing and dancing. In addition, it also reflects a social dimension of making music together or music as a social happening (Mans, 2006, p. 66; Bjørkvold, 1992).

Many educationalists received Bjørkvold and his radical vision of music education for children to include dance enthusiastically. He was not the first to borrow the term *Ngoma* into European languages, but earlier, it seems to have been used for African music, including dance (*Ngoma* [Journal] 1980; Tracey, 1948). Bjørkvold proposes it as an educational concept that integrates music and dance, in general, and not only for Africans. As far as I know, other researchers in our field have not taken it up as a general term for dance and music. The Kenyan-Norwegian journalist Sadique Nadamwe explains that *Ngoma* means drum in Swahili but also describes the usual kind of social event that integrates music and dance. The Kenyan journalist Makoye Shigela also supports the idea's feasibility: "Your thoughts about the use of *Ngoma* in the wider context are correct because, as you pointed out, this term denotes the experience of singing, shaking body, drumming, etc. *Ngoma* in [...] Swahili [...] means drum, but in the wider context, it entails the entire experience" (Shigela 2021). In my experience, words do not have to mean exclusively one thing to be applicable as terms,

and many words may come from just one aspect of a larger concept, such as the drum here. Nadamwe also mentioned that the act of dancing—that is, moving with music—in Swahili could be referred to as *katika*, coming from ideas of breaking loose and erupting into movement. I do not have a supported opinion about how this word is generally situated in Swahili. Is it considered to belong to a too informal register to function terminologically, or could it work as a translation of the English word dance? (Nadamwe 2021)

There are undoubtedly linguistic issues with the ideas, and *Ngoma* and *katika* may not be the most appropriate terms for the purpose, but I find it a principally exciting possibility.

Words and epistemology

I repeat the questions I want to raise: 1) Are there benefits of enriching or broadening terminologies by borrowing words from any language, and which may those be? I have suggested it can raise the esteem of even low-status languages and enrich high-status languages with new perspectives on the crucial role of conceptualisation. 2) Is an increased awareness of how different languages keep phenomena together or split them up with their words and concepts helpful, and in which ways? Finally, does the etymology of concepts matter epistemologically? The German term *Wissenschaft* (standard translation science) is rooted in the word *wit* (mental capacity, wise is a trace in English). The English term science has roots in words about splitting or distinguishing. Is this one of the reasons for the uneasy relationship between the two terms?⁶

Conclusion

This article has examined how the rise of a world language and parallel hegemonic languages influences researchers' use of words as tools. How do researchers in ethnochoreology, anthropology of dance and broader disci-

6. Many of us have had translation trouble because the term science tends to exclude humanistic disciplines, and the German term *Wissenschaft*, as well as derived Nordic versions, tend to include them.

plines relate to and deal with words, labels and terminology when crossing language borders? I have compared two contrasting views on language change. One is that changes are unavoidable and cannot be influenced by humans, mainly referring to the changes in language structure. The other is more about the changing relationships between languages and sees them largely as resulting from a power play and as a legacy of colonialism. Still, hegemonic languages, particularly English, are marginalising and even replacing smaller ones. I claim that all languages are valuable. They are original tools for describing our world, each of them offering different perspectives. For researchers a follow-up question is whether we, from our position, can contribute, even if modestly, to strengthen their position and status. I propose that we can contribute by paying attention to words from other languages and scrutinising the way they stand for a specific structure of meanings. In this way, we attribute value to them, but we also improve the research consistency and stringency when we investigate how similar phenomena are labelled in different cultures. Finally, with a flair of applied research, I suggest we search for words and terms that we can borrow or learn from when making essential distinctions or showing connections between phenomena. This tool for epistemology can lift linguistic competence and diversity and give more critical attitudes to the strong linguistic neo-colonialism we witness.

References

- Akombo, D. (2016). *The unity of music and dance in world cultures*. McFarland.
- Allan, K. (2020). *Dynamics of Language Changes*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-981-15-6430-7>
- Bakka, E. (2015). Safeguarding of intangible cultural heritage – the spirit and the letter of the law. *Musikk Og Tradisjon*, 29, 135–169.
- Bakka, E. (2023). Dance and Music in Interplay: Types of Choreo-Musical Relationships in Norwegian Heritage. In A. Ahmedaja (Ed.), *Diverging Ontologies in Music for Dancing European Voices V* (pp. 29–50). Böhlau Verlag. <https://doi.org/10.7767/9783205217657>

- Bakka, Egil, Mæland, Siri. (2020). The Manipulation of Body Weight for Locomotion – Labanotation and the Svikt Analysis. In D. Pál-Kovács, & V. Szönyi (Eds.), *THE MYSTERY OF MOVEMENT Studies in Honor of János Fügedi* (). L'Harmattan.
- Bjørkvold, J. (1992). *The muse within: creativity and communication, song and play from childhood through maturity*. HarperCollins.
- Bloom, B.S. (1956). Taxonomy of. *Educational Objectives*,
- Clark-Decès, I. (2011). *A Companion to the Anthropology of India*. John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781444390599>
- Cummins, J., & Davison, C. (2007). *International handbook of English language teaching*. Springer Science & Business Media. <https://doi.org/10.1007/978-0-387-46301-8>
- Damsholt, I. (2018a). Identifying Choreomusical Research. *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*, 19–34. <https://doi.org/10.4324/9781315271996-2>
- Damsholt, I. (2018b). *Viden om dans : en grundbog*. Multivers.
- Dawson, W.R. (1998). *Extensions to Bloom's taxonomy of educational objectives*. Putney Pub.
- Durkin, P. (2014). *Borrowed words: A history of loanwords in English*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199574995.001.0001>
- Foley, C.E. (2012). Ethnochoreology as a mediating perspective in Irish dance studies. *New Hibernia Review/Iris Éireannach Nua*, 16(2), 143–154. <https://doi.org/10.1353/nhr.2012.0024>
- Foley, C.E. (2021) E-mail to Egil Bakka
- Fraleigh, S.H. (1987). *Dance and the lived body: A descriptive aesthetics*. University of Pittsburgh Pre.
- Godal, J. (2004). Kunnskapen utanfor bøkene. *Dag Og Tid*
- Gore, G. (2001). Present texts, past voices: The formation of contemporary representations of West African dances. *Yearbook for Traditional Music*, 33. <https://doi.org/10.2307/1519628>
- Gwerevende, S. (2020). *Venda Cultural Expressions: Towards an Inclusive Analysis of Tshigombela as the Performative Enactment of Ubuntu* (Master thesis NTNU)

- Hannah, J.L. (1987). *To dance is human: A theory of nonverbal communication*. University of Chicago Press.
- Hilpert, M., Östman, J., Mertzluft, C., Riessler, M., & Duke, J. (2015). *New trends in Nordic and general linguistics*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG. <https://doi.org/10.1515/9783110346978>
- Hodgins, P. (1992). *Relationships between score and choreography in twentieth-century dance: Music, movement, and metaphor*. Edwin Mellen Press.
- Hood, M.M., & Hutchinson, S. (2020). Beyond the Binary of Choreo-musicology. *The World of Music*, 9(2), 69–88.
- Kassing, G., & Jay, D.M. (2003). *Dance teaching methods and curriculum design*. Human Kinetics.
- Kamwangamalu, N.M. (2016). *Language policy and economics: The language question in Africa*. Springer. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-31623-3>
- Krathwohl, D.R. (2002). A revision of Bloom's taxonomy: An overview. *Theory into Practice*, 41(4), 212–218. https://doi.org/10.1207/s15430421tip4104_2
- Nadamwe, S. (2021) Zoom-talk with Egil Bakka 13. November.
- Man, M. (2006). *Centering on African practice in musical arts education*. African Minds.
- McCutchen, B.P. (2006). *Teaching dance as art in education*. Human Kinetics.
- Ngoma. [Journal]. (1980). *Ngoma*.
- Nielsen, Charlotte Svendler, Burrige, Stephanie. (2015). *Dance education around the world: perspectives on dance, young, people and change*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315813578>
- Rosenhouse, J., & Kowner, R. (2008a). *Globally speaking: motives for adopting English vocabulary in other languages*. Multilingual Matters. <https://doi.org/10.21832/9781847690524>
- Rosenhouse, J., & Kowner, R. (2008b). The Hegemony of English and Determinants of Borrowing from Its Vocabulary. In J. Rosenhouse, & R. Kowner (Eds.), *Globally speaking: motives for adopting English vocabulary in other languages* (pp. 4–19). Multilingual Matters. <https://doi.org/10.21832/9781847690524>

- Sánchez, M. T. (2009). *The problems of literary translation: A study of the theory and practice of translation from English into Spanish*. Peter Lang.
- Shigela, M. (2021) E-mail to Egil Bakka on 14 November
- Tollefson, quoted in Cummins & Davidson, 2007, p. X
- Tracey, H. (1948). *Ngoma. An introduction to Music for Southern Africans*. Longmans, Green.
- Winch, C. (2022). *Educational Explanations: Philosophy in Empirical Educational Research*. John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781119816461>
- Yuxia, J. (2012). *Hip-hop dancers meet their match in the form of classical music*. <https://www.globaltimes.cn/content/706870.shtml>
- Zsiga, E.C., Boyer, O.T., & Kramer, R. (2014). Introduction: Layers of Language-Some Bad News and Some Good News on Multilingualism, Language Policy, and Education in Africa. *Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics*, 1–11.

Minneord om Sven Nyhus

Av Olav Sæta

Norsk Folkemusikklag vil minnes sitt æresmedlem, Sven Nyhus, som gikk bort 20. mai 2023, dagen før han ville ha fylt 91 år.

Sven Nyhus sin aktivitet med og rundt folkemusikken var enormt omfattende. Det samme var hans formidling av tilhørende teoretisk og historisk kunnskap. Dette er allerede grundig dokumentert, særlig i jubileumsboka Bergrosa (2012). Følgelig kan denne omtalen profilere noen mindre belyste sider; arbeid med spesiell betydning, også for Norsk Folkemusikklags profil, og aktivitet som avspeiler noen personlige trekk.

Sven var ikke akademiker av type. Teoretiske analyser, lange møter og endeløse diskusjoner var ikke hans stil. Han ville ha ting gjort, og stort sett lyktes han med det. Men atskillig av det han gjorde ble svært viktig også i en mer teoretisk og akademisk sammenheng. Ei anna side av Sven var den rause formidleren, både gjennom musisering, publisering av lyd, noter og kunnskap, og gjennom en omfattende uegennyttig innsats der han inspirerte og hjalp lokalmiljøer videre i sitt arbeid. I enkelte tilfeller ble hans innsats forutsetningen for ny lokal giv og aktivitet.

Oppveksten på Glåmos, med felemusikk i slekt og nabolag, la grunnlaget for en livslang hovedinteresse rettet mot den lokale felemusikken. Repertoar og ferdigheter var allerede på plass da han og faren Peder etablerte Glåmos Spellmannslag i 1950. Men snart inntraff ønsket om å utvide den musikalske horisonten. Med økonomisk starthjelp fra forfatteren Johan Falkberget, utdannet han seg på Musikkonservatoriet i Oslo med bratsj som hovedinstrument, og fra 1956 hadde han en karriere i flere orkestre, seinest som solobratsjist i Oslo Filharmoniske orkester fram til 1971.

Sommeren -69 hadde Sven permisjon fra orkestret for å drive innsamling for Norsk Folkemusikkinstitutt. Dette var på oppfordring fra leder ved

instituttet, professor Olav Gurvin. Et heldig sammentreff med Svensk Visarkiv ledet til et samarbeid om et prosjekt i grensetraktene mellom Norge og Sverige. Det førte til mye interessant lydmateriale, og til Märta Ramstens bok, «Hurven, en polska og dess miljø» (1971), der Sven ga bidrag fra norsk side. I 1970 sto innsamling i Gudbrandsdalen for tur, med et overveldende rikt materiale som resultat. Og kanskje var det her Sven bestemte at karrieren som fast orkestermusiker var over? Sven Nyhus kvartett var etablert. Nå sto dansemusikken i sentrum igjen. Med den faste makkeren på trekkspill, Tore Løvgren, ble det et livslangt vennskap, musikalsk og personlig. Sven lot aldri sjansen gå fra seg til å rose Tore, «uten Tore, ingen kvartett». Og Tore har fastslått at livet ble rikere gjennom samspeilet i kvartetten, og takket være vennskapet med Sven. Sikkert har mange musikalske venner følt på noe tilsvarende.

I 1971 ble Sven ansatt som teknisk konservator på Norsk Folkemusikk-samling, og han tok fatt på jobben med mye energi. To år seinere kom boka «Pols i Rørostraktom», åpenbart tenkt som det minnesmerket over rørosmusikken som Falkberget hadde bedt ham om å reise. Samme år ga Svens kollega, førstekonservator Reidar Sevåg, ut boka «Det gjallar og det læt» om eldre folkemusikkinstrumenter. Fra 1974 var Sven og Reidar, sammen med Jan Petter Blom, sentrale i den nye redaksjonen for bokserien «NORSK FOLKEMUSIKK, Hardingfeleslåttar». Fem bind i serien var publisert før 1967 og også grunnlaget for bind 6–7 var lagt av Eivind Groven og Arne Bjørndal, men fikk et solid påfyll innsamlet av Sven og bar preg av hans ferdighet i transkripsjon og fabelaktig fine noteskrift.

I ti år i NRK (1978–88) fortsatte Sven forgjengeren Rolf Myklebusts arbeid med innsamling og presentasjon av folkemusikk fra mange kanter, og i hans tid hadde gammaldansen fortsatt plass på lørdagskvelden, til inspirasjon for mange, både utøvere og danseglade.

I perioden som statsstipendiat rundt 1990 la Sven planer for et nytt stort prosjekt - et folkemusikkstudium ved Norges Musikkhøgskole. Igjen skulle grundig arbeid og energisk argumentasjon for en hjertesak føre fram. Studiet ble etablert, og Sven var en sjølsagt faglig og praktisk sentralperson fra starten av, etter hvert også med tittelen professor. I undervisningen ble hans personlige kunnskapsbank ekstra viktig. Da han pensjonerte seg i 2003 var denne linja allerede en suksess, og det har den også vært siden!

I hele sitt aktive liv arbeidet Sven videre med publisering av egen feletradisjon. Runddansene kom i boka «Fel'klang på rørosmål» i 1983, og i 1999 fullførte han dokumentasjonen av polstradisjonen – fem CD-plater i en boks med samme hovednavn som boka fra 1973, «Pols i Røros-traktom». Undervegs var han medredaktør i læreboka «Fanitullen», ga ut nye nedtegnelser etter Johannes Dahle i «Griegslåttane» (også med CD innspillinger), og «Lydaslåttene i Valdres» (en sjanger som ikke kom med i «Hardingfeleslåttar»), pluss boka om Hilmar Aleksandersen. Ved sida av alt dette, kom ca. 45 års aktivitet med kvartetten, komponering, og annen musisering. Det hele avspeiler en voldsom arbeidskapasitet. Sven Nyhus hadde en vilje til å tilgjengeliggjøre musikk og kunnskap, og arbeidet vitner om stor gjennomføringsevne.

All aktiviteten, energien i arbeidet, kunne antyde en utålmodig sjel, og på visse områder var det avgjort tilfelle – han ville ha ting gjort! Det kunne også vises i undervisning på «profesjonelt» nivå. Hvis åpenbare talenter ikke øvde tilstrekkelig, kunne de få valget mellom en drabelig innsats til neste time eller å miste han som lærer. Det ble gjerne til at de øvde! På andre områder kunne han framstå som uendelig tålmodig. Da Østerdølenes lag i Oslo startet felekurs i 1975, møtte Sven en gjeng ferske hobbymusikanter med forskjellig grad av interesse og forutsetninger. Men energien han formidlet, traff alle. For enkelte ble dette en livslang inspirasjon, og fra dette miljøet oppstod etter hvert Østerdølenes Spellmannslag. I mange pensjonistår var Sven fortsatt aktiv med kvartetten, eller spilte med trekkspeller Jon Faukstad på et utall eldreentre omkring på Østlandet. Samtidig gledet han seg over barnebarnas voksende musikkinteresse, også for felespell. Formidling i alle aldersgrupper, altså!

For all aktiviteten mottok Sven priser av mange slag: Spellmannspriser med kvartetten, også sjølve hedersprisen i 1999, ei rekke personlige hedersbevisninger, som den fra Norsk Folkemusikklag i år 2000, men der utnevnelser til kommandør av St. Olavs orden i 2002 må rage aller høgest.

Med stor takk, for et særdeles omfangsrikt arbeid for og med folkemusikk, lyser vi fred over Sven Nyhus sitt minne.

Bokmelding

Benedicte Maurseth: *Systerspel - Om spelet som var, og spelet som vart borte*. Fagbokforlaget. Bergen 2022.

Mathilde Øverland

Spelkvinnenes rolle og posisjon i hardingfeletradisjonen, styrkast og tegnast sterkare opp i boka Systerspel. Ved å skrive om konkrete spelkvinner frå 1700-talet til i dag, bitar av livshistoriene deira, og den sosiale, økonomiske og kunstnarlege funksjonen til kvinnespel, fargelegg Maurseth spelhistoria på ny.

Bok, utstilling, konsert og album

Boka er utgjeven på Fagbokforlaget, med stønad frå Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening og Fritt Ord. Forfattaren Benedicte Maurseth er ein av våre fremste utøvarar på hardingfele. I samband med boka er det laga ei konsertforestilling kor ho spelar, fortel og les. Ifylgje heimesidene til Riksscena er det i alt sju involverte i produksjonen, med bidrag på lydkol-lasj, scenografi, illustrasjon, video, grafisk design, lys og videodesign. Maurseth har òg laga ei vandreutstilling, og kuratert eit albumprosjekt, begge titulert *Systerspel*.

I vandreutstillinga kan ein sjå den eldste hardingfela vi veit ei spele-kvinne har bruka, handskrivne turnébrev, særmerkte felehus, kjende og ukjende fotografi, lydopptak med meir.

Albumprosjektet er ei utgjeving med diverse kvinnelege hardingfele-utøvarar. Dobbel CD-plata er meint som oppfølgjar til samlealbumet *Meisterspel* frå 1997. *Meisterspel* vart den gong utgjeve på Heilo i samband med

boka *Hardingfela*, og inneheldt slåttespel framført av tjuetre ulike felespeararar. Diverre var ingen av dei utvalde utøvarane kvinner. Eg ynskjer difor å gje plass til ei oversikt over utøvarane på plateprosjektet *Systerspel*, henta frå heimesida til Platekompaniet: *Systerspel I og II inneheld innspelningar gjort mellom 1919 og 2020 av spelekvinnene Kristiane Lund, Sigrid Stubsveen, Borgny Eide Tallerås, Jorun Marie Rypdal Kvernberg, Britt Pernille Frøholm, Helga Myhr, Signe Flatin Neset, Åse Teigland, Brita Eldegard Nesje, Bergit Tjønn, Annbjørg Lien, Sarah-Jane Summers, Susanne Lundeng, Jenny Grønli Farestveit, Johanne Flottorp, Synnøve Bjørset, Honndalstausene, Ingeleiv Kjerland Kvammen, Gro Marie Svidal, Mari Eggen, Torbjørg Aas Gravalid, Ragnhild Furebotten, Ingebjørg Åkre Rysstad og Tone Li M.*

Spelkvinnene

Så til sjølve boka. Den er på omlag 300 sider og tek for seg ulike spelekvinner frå 1700 talet og fram til i dag. Vi får namna deira, historia deira, og lærer dei å kjenne gjennom ulikt kjeldemateriale, som slepp oss tett på erfaringar og kvardag. Perspektiv både om kvifor vi veit om desse kvinnene som spela, og kvifor vi etter kvart fekk mindre syn for dei, er berande tematikk.

I nyare tid har feministar i fleire norske storbyar aksjonert med å midlertidig gjere om namna på gater frå mannsnamn til kvinnenamn. Ofte er det gjort på enkelt vis: prenta papir blir teipa over vegskilt. Aksjonen er med på å løfte fram kvinnenamn for å justere den historiske kjønns(u)balansen. Det høver seg dermed her fint å nemne dei historiske spelkvinnene frå boka, som forutan allereie nemnte er Torbjørg Aas Gravalid, Ingebjørg Aakre Rysstad, Kristiane Lund, Signe Flatin Neset frå CD-utgjevinga, er: Lise Jyvall, Kari Syndrol, Ingeleiv Kjerland Kvammen, Elen Feragen, Bergliot Tyvold, Jenny Farestveit, Samuline Seljeset, Margrete Otterdal, Margrete Maurset, Marte Støverstein, Synneve Muldsvor, Oline Muldsvor, Kari Søre Fjørtoft, Sigrid Bolstad, Berthe Johanne Spjelkavik, Lisbeth Andersdotter, Guri Mevold, med fleire.

Ei anna bok som syner fram gløymde kvinnenamn av betydning, er Marta Breens *60 damer du skulle ha møtt*, illustrert av Jenny Jordal. Eg har

både denne boka, og Bjørn Aksdal og Sven Nyhus si *Fanitullen, innføring i norsk og samisk folkemusikk* med meg, i møte med innhaldet i boka Systerspel.

Handkolorering og frie strøk

Vi vert først introdusert for spennet i kjeldematerialet i ein serie bilete, plassert mellom innhaldslista og innleiinga. Bileta er fotografi prenta i svartkvitt, illustrert med handkolorering på spelkvinnene og felene deira. På denne måten trer hovudpersonane på fotografia fram for oss, dei kjem nærare og vert meir levande med sine farger i kontrast til omgjevnadane i svartkvitt. Saman med koloreringa, har illustratør Mari Kanstad Johnsen måla fantasifulle fargestrøk med hint av natur, dyr, blomar, landskap – kanskje lydbølgjer? – på fotografia. Denne samanvevinga av foto, kolorering og frie penselstrøk, syner bokas hovudprosjektet visuelt: ein kan legge til fleire lag til forhistoria, fyller inn hol, fargelegge med klang frå notida. Dei femten bileta, med tilhøyrande tekst, tek oss kronologisk gjennom ei historisk tidslinje av spelsystre. Utover det visuelle grepet, fungerer rekkja av bilete også som ei komprimert historieforteljing i seg sjølv. Dei viser spelkvinner i ulike situasjonar: familiebilete, bryllaup, turnéliv, kappleik, opplæringssituasjonar og fritidsspel. Vi blir kjend med systerspelets forutsetningar og kraft.

Spor av slåttar

Tonen for vidare lesing av boka er sett, og kling med fyrste bilete i rekkja, eit bilete av ein eldre gard: *I det gamle bondesamfunnet tente spelekvinner som ulike seremoni- og dansespearar til liks med menn mange stader i Noreg*. Vidare får vi lese om ei av desse spelkvinnene, Lise Jyvall, kvar ho budde, vi les at: «ho gjorde full jobb som spelmann i bryllup», og at ho gjerne tok med barn på spelferd. Neste bilete syner ein familie. Bakarst til venstre er ei ung kvinne kolorert, Kari Syndrol. Vi les at spora av dei mange gåverike spelkvinnene finn vi berre att fragment av, og at eit fragment kan seie mykje. Om Kari Syndrol, dotter av han som blei rekna som blant dei fremste spelmenn i Vang på 1800-talet, Ola Strand, vart det sagt at “I felespel var ho

mest like god som faren”. Vidare får vi desse spelkvinnene nemnt frå fotografa, Ingeleiv Kjerland Granvin frå Granvin, Elen Feragen frå Røros, Kristiane Lund frå Bø. Desse og fleire til blir vi betre kjend med lag for lag i boka. Gjentakninga av namna deira er ein del av bokas form, som hardingfeleslåttane sjølve, som om rekkja av bilete stemmer klår boka for oss, stemmer oss klår til å lye på historieomskrivinga i Maurseths prosjekt.

Fyrespel og form

Siste bilete i den illustrerte rekkja av fotografi, syner Sigbjørn Bernhoft Osa som gjev autografen sin til Annbjørg Lien, etterfylgd av Maurseths fyrespel til Annbjørg Liens innleiing. Maurseth gjev alle spelkvinnene i boka slike fyrespel, teiknar dei opp for oss i solide portrett, skrivne i førsteperson. Slik blir det mogleg for forfattaren å balansere litterære skildringar og grep på same hestevogn som historiske fakta, eit grep som krev retning på reisa og erfaring ved taumane. Fyrespela slepp oss inn i tankane, nasebora og hendene til spelsystrene. Vi ser Jyvalls hest bli bitt av insekt med hennar auge, vi høyrer han knegge med hennar øyrer. Dette litterære laget i portretta blir som dei klingande understrengane undervegs i bokas seks delar.

Kvar del har eit tydeleg tema, del 1 Spelekvinna i bondesamfunnet, del 2 Spelet som redning, del 3 Spelkvinnasom slåttediktar og læremeister, del 4 Vekking og fråfall, del 5 Hamskifte i liv og spel, del 6 Den nye tida. Kvar del er vidare inndela i fleire kapittel, med dei portretterande fyrespela innimellom, i samband med historier og situasjonar desse har vert i, som belyser kvart deltema.

Formarbeidet og disponeringa av stoffet er solid. Vekslinga mellom dei nærgåande fyrespela, framstillinga av kjeldematerialet, drøftingar, og opne spørsmål, gjer boka eit særeige lesedriv. Bak i boka er eit register av ulike spelekvinner, kategorisert distrikt for distrikt. Saman med eit alfabetisert namneregister sist i boka, gode oversyn på arkiv og nettstader, munnlege kjelder og skriftleg kjeldemateriale, har boka òg kvaliteter som oppslagsverk. Her kjem det vide arbeidet bak boka fram med fin transparen. Som nordvestlending fann eg distriktsregisteret personleg betydingsfullt. Å leite opp namn på spelekvinner frå eget distrikt i fleng, var ei stor oppleving.

Kvardag og relasjonar

Maurseth leier oss tidleg gjennom korleis arbeidsdelinga mellom kjøen i bondesamfunnet på 1700-talet fungerte, mykje avhengig av storleik på garden og geografisk plassering. Ho trekk fram at nettopp i områder som nordvestlandet, der mannen var lenge borte på fiske eller handel, hadde bondekvinna ansvar for drifta. Ho viser til kjelder om at kjøna på denne måten fekk lik verdi som arbeidsleiar og arbeidsutøvar, og spør kva dette fekk å seie for spelekvinnna. Desse partia som ser på historiske fakta, og stiller spørsmål rundt kjønn og arbeid, held eit meir akademisk språk, med solide referansar. Teksten går gjennom, resonnerer, og leiter fram mange ulike perspektiv på kva som har forma kvinnenens relasjon til felespel: fridom og økonomi, familieband, stadsmusikantordninga, spel som redning for uføre kvinner oppvaksen med feletradisjon, ekteskap, born, arbeid som opna for reising, sosiale band, religion, bryllaupsspel og dansespel.

Oppvekstmiljø, oppmoding og omsyn

Boka syner korleis spelekvinner som hadde ein far, bror, onkel eller ekte-mann som også spela, ofte fekk betre høve til å lære spel, og å halde fram med det. Den skildrar også nærgåande korleis oppmoding, tilrettelegging og forventningar frå desse mannlege relasjonane kunne ha mykje å seie, ut-over talent og eigenvilje frå kvinnene sjølve. Samstundes får vi fleire døme på at spelkvinnene var drivande læremeisterar for eigne born, vi lærer at bak ein spelemann kan det stå ei stødig spelmor. Maurseth viser i dette spennet både kor sterk og sårbar spelkvinnna historisk sett har vore.

Kappleik

Eg vil syne bokas kvalitetar som oppslagsverk med eit konkret og aktuelt døme. Dei tre øvste i toppen av A-klassa på hardingfele under Landskappleiken i 2023, er alle menn. Tre av fire dommarar er også menn. Går eg i slutten av del 5, finn eg eit eige kapittel om Spelekvinner og kappleik. Her kan eg lese både om Kristiane Lund som skal ha tatt «fentiéin 1.premiar

og éin 2. premie», og om Torbjørg Aas Gravild som fortalde «det var dei som meinte at ei kvinne ikkje hadde noko å gjera på ei kappleiksscene». Ho fann også feleskrinet sitt med urin etter ei tevling, utan at ein veit årsak, og fortalde at det var vanskeleg å komme inn i kappleiksmiljøet sosialt, som kvinne. Saman med statistikk som syner at jentene dominerer i deltaking i klasse C, menn fell frå i klasse B og A, vert det drøfta ulike faktorar som kan ha betyding, men også løfta fram at her manglar ein forskning. Det er uansett sterkt å lese at av sigrane i klasse A hardingfele på Landskappleiken frå 1896 til 2020, er kun 3% av sigrane gått til ei kvinne. Dette får meg til å tenkje på korleis hadde denne statistikken sett ut, utan Kristiane Lund.

Historia før, og historia no

Susanne Lundeng, Honndalstausene, Annbjørg Lien. Den nære historia av spelkvinnene som inntok offentlegheita på 80- og 90- talet og inspirerte til fleire spelsystre, har også sin naturlege plass i boka. Slik får vi ei bru inn i notida, med fleire tema som gjer boka aktuell. Sekusalisering i medieomtale, trakkassering og språkleg nedgradering i kappleikssystemet, og sosiale kommentarar som “å spela som ein vaksen kar”, “det må vera kuk i spelet!”, vert løfta opp og drøfta. Det same med omgrepet “skjørtetillegg” - ein påstand om at kvinner får fleire poeng fordi dei er pene. Etter å ha gjennomgått statistikk over kjønnsfordeling på Folkelarm, folkemusikk-klubbar og Riksscena dei seinare år, konkluderer forfattaren med at skuldingar om skjørtetillegg ikkje ser ut til å ha hatt stor utteljing. Så har vi også lese kva Signe Flatin skreiv til far sin, Kjetil Flatin, etter ein kappleik på Voss i 1954: “Gitle Gjøstein var so sint fordi eg ikkje stod fyrst. “Ja, i dag dømde dei deg ned Signe”, sa han.»

Prisvinnande, eit siste strøk

Medan denne bokmeldinga vart skriven, fekk Benedicte Maurseth tildela Prisen for folkemusikk og folkedans 2023, kor styret ved Senter for folkemusikk og folkedans skriv at «spesielt verket *Systerspel*, der hun løfter fram norske spelekvinne, har gjort sterkt inntrykk.» Ho vart også utropt til Årets Folkemusiker med Folkelarmprisen for 2023, begrunna mellom anna med

å vere forfattar av «ei bok som tek føre seg ein viktig og gløymd del av den norske folkemusikksoga.»

Eg vil attende til rekkja av bilete i byrjinga av boka. Den fortetta historia kan brukast på same måte som Marta Breens illustrerte bøker: i lesestund for born. Eg har vore vitne til ein sjuåring og mora si lesestund av Breens kvinner, og kan fint sjå for meg Systerspel i ei slik stund. Å lage ei bok med materiale som kan spenne frå lesestund i sofaen, via konsertscena, til vandreutstilling på museum, og omtale i akademisk tidsskrift, fortel mykje om materialets kraft, og vitnar om ein forfattar og formidlar som evner å nå ut til dei mange auge og øyre. Systerspel endrar historia vår, endrar korleis vi tenkjer, og vil bidra til å endre korleis speljenter og spelgutar ser på kvarandre.

Konferanserapportar

**Norsk folkemusikklags seminar 2022: Blås i folkemusikken,
18.–19. november 22, Ringve Musikkmuseum, Trondheim**

Sveinung Søyland Moen

Temaet for NFLs seminar i 2022 var blåseinstrument i norsk folkemusikk. Blåseinstrumenta har fått relativt lite merksemd i folkemusikkkorskinga og laget ønskte difor å løfta fram mangfaldet av slike instrument i den norske folkemusikken. Seminaret vart halde over to dagar på Ringve Musikkmuseum og samla 26 deltakarar. Seminaret vart innleidd med ei omvising i utstillinga *Lydspor – instrumentgalleriet på Ringve*, med vekt på instrument knytte til temaet for seminaret.

Musikkhistorikar og professor emeritus Ola Kai Ledang fekk æra av å opna foredragsrekka, med ein presentasjon av sitt livslange arbeid med seljefløyta. Dette resulterte hausten 2022 i publikasjonen *A Bark-Flute World – On the Norwegian Seljefløyte*, der temaet vert behandla ut i frå eit kultur- arvsperspektiv, eit teknisk perspektiv og til slutt eit estetisk perspektiv.

Seljefløyta var òg tema for dagens andre presentasjon, der musikar Hans Fredrik Jacobsen fortalde om sitt forhold til instrumentet. Han fortalde mellom anna om møte med den sentrale kjelda Marius Nytrøen, og korleis han har brukt seljefløyta i ulike samanhengar gjennom ein lang musikkarriere, sist på soloplatå *Svadilja* frå 2022.

Laget sin leiar og musikkforskar Bjørn Aksdal, snakka så om klarinettar i norsk folkemusikk med vekt på heteroglotte klarinettar (med separat røyrblad). Seminardeltakarane fekk ein gjennomgang av klarinetten si historie i Noreg, med eit stort mangfald av variantar og bruksområde heilt fram til i dag, inkludert ein presentasjon av sentrale instrumentmakarar.

Under tittelen *Morgondagens forskarar* fekk deltakarane så ein presentasjon av Ungt Forskerforum for Folkemusikk og Dans, ved Isa Holmgren. Ho fortalde om korleis dei årleg samlar unge forskarar til inspirasjon og erfaringsutveksling, før ho òg presenterte sitt eige masterprosjekt *Takt, sväng och timing. Att tolka asymmetrisk pols med utgångspunkt i traditionerna från Västra Värmland, Finnskogen och Røros*.

Professor Per Åsmund Omholt heldt siste presentasjon for dagen med tittelen *Nye slåtter på sjøfløyta*. Seminardeltakarane fekk høyra om sentrale kjelder, men òg korleis det har vore behov for å utvida det noko avgrensa tradisjonelle repertoaret. Omholt fortalde korleis han og studentane hans har arbeidd med overføring av slåttar frå andre instrument, der overføringane bør skje på fløyta sine premiss med føringane instrumentet gir.



Dag 1 vart avslutta med felles middag og ein konsert med foredragshaldarane. Frå venstre: Eilif Gundersen, Per Åsmund Omholt, Hans Fredrik Jacobsen, Stein Villa og Bjørn Aksdal.

Lagsleiar og musikkforskar Bjørn Aksdal starta dag 2 med å presentera eit pågåande forskingsprosjekt om bukkehornet. Aksdal har undersøkt totalt 168 horn og samanlikna funna med tidlegare arbeid av Reidar Sevåg og Atle Lien Jensen. I undersøkingane har Aksdal mellom anna sett nærare på geografisk utbreiing og utforming av sjølve instrumentet, og presenterte nokre førebelse konklusjonar for seminardeltakarane.

Musikar Eilif Gundersen snakka i sin presentasjon òg om bukkehornet, men i tillegg om lur og bronselur. Seminardeltakarane fekk her høyra om arkeologiske funn av slike instrument i Norden, og om korleis ein har arbeidd med rekonstruksjon og kopiar av eldre instrument. Gundersen fortalde òg om sin eigen bruk av lurar, bukkehorn og rekonstruerte bronselurar, mellom anna i bandet Wardruna og med bidrag til PC-spelet *God of War Ragnarök*.

Siste innlegg var ved musikar og instrumentmakar Stein Villa, som under tittelen «Fra revefløyte til barklur» fortalde om si allsidige instrumentmaking. Seminardeltakarane fekk mellom anna høyra om beinfløyter frå ei mengd ulike dyr og fuglar, om plantestilkar som kan verta til fløyter, klarinettar eller oboar, og om ei sekkepipe laga av funne materiale.

I tillegg til det faglege innhaldet vart presentasjonane krydra med både lydopptak og spel på dei ulike instrumenta. Alt i alt gav innleiarane eit flott innblikk i dei varierte blåseinstrumenttradisjonane i den norske folke-musikken.

Forumtreff for Ungt Forskerforum for Folkemusikk og Dans,
24. og 25. mars 2023, Norges Musikkhøgskole, Oslo

Ronja Grafström

I mars 2023 arrangerades Ungt Forskerforum for Folkemusikk og Dans på Norges musikhøgskole. Bakom eventet står Isa Holmgren och Ronja Grafström, två masterstudenter från olika lärosäten i Norge. Tillsammans har de visionen att fortsätta driva denna plattform för nördar inom folkemusik och dans som tidigare studenter och lärare från olika institutioner i Norge lade grunden till.

Forumets planerade presentationer och andra aktiviteter var mycket uppskattade av deltagare så väl som presentatörer. Presentationerna hade en rik spridning av teman och ämnen, vilket bidrog till ett unikt och spetsigt samt brett och värdefullt forum. De som presenterade sina pågående eller avslutade forskning på forumet 2023 kom från olika skolor i de Nor-

diska länderna, vilket bidrog till att forumet detta år hade en ny, mer geografiskt och tematiskt spridd prägel. Bland deltagarna fanns forskare, masterstudenter och övriga intresserade inom fältet som fick lyssna till presentationer om allt från det nya konceptet “Dreamy folk flow” till improvisatorisk explorativ forskning på och med hardingfele. Hela programmet för UFFD 2023 hittar ni i Ungt Forskerforum for Folkemusikk og Dans facebook-grupp.

Researcher in residence på UFFD 2023 var Karin Eriksson, doktorand vid Universitetet i Sørøst-Norge campus Rauland. På forumet berättade hon om sin pågående forskning runt traditionell musik och dans kopplat till kulturell tillhörighet och könsroller.

Forumet planeras att genomföras igen under våren 2024 och, förhoppningsvis fortsätta att föra samman studenter, forskare och andra intresserade nördar som bedriver, har bedrivit eller är nyfikna på forskning inom folkmusik och dans. Målet med forumet är inte enbart att skapa en möjlighet för studenter och forskare att presentera sina arbeten utan även att bjuda in till samtal där forskning om folkmusik och dans står i centrum. Information om kommande forum släpps på UFFDs facebook-grupp och skickas även ut till högskolor och universitet samt publiceras i relevanta digitala sammanhang under vintern 2023.

Samandrag av folkemusikk- og folkedansrelaterte masteroppgåver

Guro Kvifte Nesheim: *Variabilitet videreført i samspill - forslag på arrangeringsprinsipper og fremgangsmåte*. Masteroppgave i tradisjonskunst, Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk, Universitetet i Sørøst-Norge, 2023.

De siste årene har jeg i mange ulike sammenhenger spilt hardingfeleslåtter i samspill. Noe av det jeg har jobbet med har vært å finne måter for å ivareta variasjonsfriheten i slåttemusikken i samspill. I den prosessen har jeg støtt på utfordringer som jeg har fått lyst til å forske videre på. Dette har resultert i avhandlingen «Variabilitet videreført i samspill – forslag på arrangeringsprinsipper og fremgangsmåte».

Avhandlingen bygger på erfaringene mine fra arbeidet med bandet GKN5, der vi spiller slåtter jeg har lært av spelemannen Salve Austenå (1927–2019). Musikken vi spiller er slåttemusikk av den eldre typen, som gangarer og springarer med småmotivform. En viktig del av å spille denne musikken, er å variere formen fra gjennomspilling til gjennomspilling.

Utgangspunktet for avhandlingen var at jeg ville utforske måter å ivareta formvariasjon i slåttemusikken, i samspill med andre. Underveis innså jeg at dette også handlet om min egen evne til å variere form, ved at jeg måtte beskrive og sette ord på formvariasjon på flere måter enn jeg hadde gjort tidligere når jeg bare spilte solo.

Sentrale spørsmål:

- Hvilke begreper er nyttige for å kommunisere formoppbygging?
- Hvilke musikalske parametere er det viktig å legge vekt på i innlæringen av slåtter for å kunne spille sammen med tradisjonell formvariasjon?

- Hvordan ivareta formvariabilitet i tradisjonell slåttemusikk i samspill?
- Hvilke arrangeringsprinsipper kan være nyttige for dette?

For å ivareta variasjonsfriheten i samspillet har jeg sett at det å ha en felles forståelse for musikken og hvordan den er bygget opp er nyttig. Det å få et felles begrepsapparat rundt småmotivoppbygging har vært viktig for kommunikasjon av arrangementer. Dersom jeg har spilt med musikere som ikke har spilt slåttemusikk før, har det vært avgjørende med en læringsprosess der vi har gått nøye gjennom motivene for å se hvordan de varieres. Etter hvert som musikerne har blitt mer fortrolige med stilen, har læringsprosessen blitt kortet ned. Å gå gjennom ulike variasjonsmåter i formen på slåttene har vært avgjørende for å kunne ivareta variasjonsfriheten. Opplevelsen min er at jo større oversikt musikerne i bandet har på de ulike variasjonsmulighetene, jo lettere blir det å spille med variabilitet i form.

Det å ha tydelige roller i bandet, og å vite hvem som leder og hvem som følger, er avgjørende for at det skal fungere. I en innledende fase hjelper det å ha en melodispiller som er trygg og tydelig på når motiver byttes, slik at de andre musikerne blir forberedt på at neste motiv kommer. Tegn som er nyttige her er fysiske tegn som nikk, verbale tegn som et rop, eller musikalske tegn, for eksempel overgangsmotiv. Etter hvert som bandet blir mer samspilt, kan tegnene som gis være mindre tydelige, fordi de ulike variasjonsmåtene er såpass innøvd at det er lettere å bytte mellom dem. Øving med fokus på ulike variasjoner er med andre ord viktig i en slik sammenheng.

Jeg har kommet fram til at noen arrangeringsprinsipper egner seg bedre enn andre når jeg spiller slåttemusikk med variabilitet i form. Det kan for eksempel være nyttig er å ha stemmer som fungerer med flere motiver, og i overgangene mellom dem. Da kan melodispilleren skifte motiv uten at det høres feil ut, og bandet kan bytte stemme eller komp så fort de skjønner hvilket motiv eller vek melodispilleren velger. Komp som baserer seg på strøksykluser og borduner med utgangspunkt i dobbeltgrepene på fela, egner seg godt. Det samme gjør det å «fylle i» melodien med stemmer på noen motiver, for så å legge seg på en bordun når det er «fare for» et motivbytte. Ostinater er også et godt arrangeringsprinsipp, men de kan

også komme til å ta over lydbildet. Her er det viktig å lage ostinater som følger strøksykluser slik at de ikke kolliderer og ødelegger periodefølelsen.

Det å lage stemmer og ostinater som følger strøksykluser kan gjøres på øvelse gjennom at en musiker spiller melodi mens resten av bandet spiller rytmene som skapes av strøkskiftene. Deretter kan bandet legge til toner og improvisere frem stemmer, komp eller ostinater som fungerer til melodien.

Disse prinsippene kan overføres til andre sammenhenger. Spesielt godt egner de seg i andre musikktradisjoner med varierende form. Dette gjelder for eksempel teknikken med å øve alle variasjonsmuligheter og overganger, og arrangeringsprinsippene som går ut på å ha stemmer som passer til flere motiver. I sjangre der strykeinstrumenter og strøksykluser er viktige stiltrekk, kan måten å lage stemmer på med strøkfigurer som utgangspunkt være en måte å lage komp og stemmer på. Arrangeringsprinsippet kan også være en øvelse i ensembleundervisning, der elevene må følge strøkfigurer, lære seg rytmen, for så å lage et komp som følger disse.

For å illustrere hvordan variabiliteten i slåttemusikken kan framstå, og for å konkretisere hvordan småmotivformene er bygget opp, laget jeg formanalyser av ulike fremføringer av slåtter, spilt av meg og Salve Austenå. Underveis oppdaget jeg at jeg trengte flere begreper på formstruktur enn jeg hadde. Forskjellen på hva jeg opplevde som bare en overgang, og hva som var en overgangs*del*, ble vanskelig å forklare, og jeg fikk behov for et begrep som kunne skille disse to typene deler fra hverandre. Da fant jeg begrepet «bro», fra Knut Heddi (1901), som ble nyttig for å skille begrepene fra hverandre. I analysen gikk jeg også dypere inn i hvilke variasjoner Austenå brukte, og hvordan han satte sammen motivene. Jeg opplevde at han hadde et større repertoar av variasjonsmåter. Noe som overasket meg da jeg skulle spille slåtten Vårnaua selv, etter å ha analysert den, var at jeg plutselig spilte slåtten med flere variasjoner og variasjonsmåter enn tidligere. Jeg oppdaget blant annet at jeg stokket motivene på flere måter enn jeg hadde gjort før, og at jeg plutselig hadde større variasjon i rekkefølge på vekene og motivene. Uten at jeg var klar over det selv, hadde mye av kunnskapen jeg har fått om variabilitet blitt internalisert.

Redaksjonsråd og bidragsytarar i dette nummeret

Redaksjonsråd

Anne Svånaug Blengsdalen er professor emerita i musikkformidling og musikkhistorie ved Universitetet i Sørøst-Norge, med kompetanse innen norsk musikkhistorie på 1600- og 1700-tallet og norsk folkemusikk, utøvende på hardingfele, i kveding og dans. PhD med avhandlingen *Med Spil at betiene Alle og Eenhver. Stadsmusikantordningen i Norge i perioden 1660 – 1800, med særlig vekt på Kongsberg og Skien*, NTNU (2015).

Lene Halskov Hansen er mag.art i Folkloristik og arkivar og projektforsker på Dansk Folkemindesamling/Det Kgl. Bibliotek, København. Hendes fagområde inkluderer ballader, betydning og performance; kadedans; folke-musikkbevægelser; almuens humor i skæmteviserne; samt auditiv kildekritik. Forfatter til bl.a. "Popular Humour in Nordic Jestling Songs of the Nineteenth and Twentieth Centuries: Danish Recordings of Oral Song Tradition" i Daniel Derrin og Hannah Burrows (red.): *The Palgrave Handbook of Humour, History, and Methodology*, s. 383–404. Palgrave macmillan (2020); "Forflytning af folkemusik fra 'gulv til gulv'. En dansk folke-musikkbevægelse i 1970–80'erne" i www.Danishmusicologyonline.dk, særnummer 2018, *Musikkens institutioner*, s. 161–179 (2018); og *Balladesang og kadedans. To aspekter af dansk folkevisekultur*. København (2015).

Gediminas Karoblis is Professor in Ethnochoreology (NTNU) and Choreomundus Erasmus Mundus 2020–2025 Convener. He is a member of international associations in dance, heritage and philosophy. His research interests include modern ballroom dance history and heritage, dance and

movement analysis, phenomenology and motion capture. He is an author of ‘Productive kinaesthetic imagination’ (2018), ‘Dance and Communism(s): how deep does it go’ (2016), ‘Philosophy of svikt-analysis’ in *Festschrift in Honour of Egil Bakka* (2014), ‘Dance, Love and National Awakening in Late Nineteenth-Century Lithuania’ (2013), ‘Ballroom Dance – the Spectre of Bourgeois in a Communist Society’ (2010), co-authored ‘Writing a dance: Epistemology for Dance Research’ (2010), ‘Cross-cultural study of a movie Shall we dance?’ (2010).

Niklas Nyqvist är fil. dr. från Åbo Akademi där han disputerade 2007 i ämnet musikvetenskap med en avhandling om Otto Andersson och for­mandet av finlandssvensk folkmusik. Han har även gitarrlärarexamen från Åbo konservatorium. Mellan åren 1998 och 2008 jobbade han som assistent i ämnet musikvetenskap vid Åbo Akademi. Från 2008–2018 var han institutchef vid SLS/Finlands svenska folkmusikinstitut där han för tillfället jobbar som producent för folkmusikinstitutets utgivning och publika verksamhet. Nyqvist har jobbat som forskare vid de SLS finansierade projekteten *Finlandssvenskhet framställd genom musik* och *Den medeltida balladen i Finlands svensksbygder* (MBF).

Ingar Ranheim er folkedansar og historikar, og heldt kurs i hallingdans i fleire deler av landet på 1970–1990-talet. Som historikar har han tidligare arbeidd med nasjonalisme, folkedans og lokalhistorie generelt. Han har vore tilsett som konservator ved Valdresmusea, men er no pensjonist.

Astrid Nora Ressem er forskningsbibliotekar ved Musikkseksjonen i Nasjonalbiblioteket (NB). Hun har jobbet på Norsk visearkiv og har publisert flere bøker og artikler både som forfatter og redaktør om folkeviser, ballader, skillingstrykk og eldre populærmusikk som hawaiiislagere. Ressem var redaktør for firebindsverket *Norske middelalderballader. Melodier* (2011–2016) og var også med på å gi ut tobindsverket *Olea Crøger: Lilja bære blomster i enge* (2004). I 2016 tok hun initiativ til at NBs store skillingstrykksamling skulle gjøres lettere tilgjengelig. Hun jobber for tiden med denne samlingen.

Gunnar Ternhag är professor em. i musikvetenskap, verksam vid Uppsala universitet, Åbo akademi, Högskolan Dalarna och Stockholms universitet. Musiketnolog och musikhistoriker. Som musiketnolog har han behandlat både vokal och instrumental musik, och genomfört både samtida och historiska studier. Ledamot av Kungl. Musikaliska akademien och Kungl. Gustav Adolfs akademien, vars sekreterare han var 2015–2021. Korresponderande medlem av Svenska litteratursällskapet i Finland.

Bidragstytarar i dette nummeret

Bjørn Aksdal arbeider i dag som uavhengig musikkforsker, skribent og forfatter. Han var i over 30 år ansatt ved Norsk senter for folkemusikk og folkedans som seniorforsker og musikkfaglig ansvarlig. I tillegg var han i ti år ansatt som høgskoledosent II ved Høgskolen i Telemark, og han har i de siste årene arbeidet som høgskolelektor ved Norges musikkhøgskole. Han er også fagansvarlig for en rekke fagområder i Store norske leksikon. Han har en omfattende publikasjonsliste og har særlig forsket på norske instrumenttradisjoner, bl.a. hardingfela, langeleiken og klarinetten. Fra 2013 til 2023 var han styreleder i Norsk folkemusikklag.

Egil Bakka was the founding Director at the Norwegian Centre for Traditional Music and Dance (1973-2013) and is professor emeritus of Dance studies at the Norwegian University of Science and Technology. He initiated the Choreomundus Erasmus international master's in Dance Knowledge, Practice and Heritage with colleagues from France, Hungary and UK, and was its first academic coordinator. He has conducted extensive fieldwork and worked in the UNESCO environment with the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. Recent publications are: Bakka, E., and G. Karoblis. (2021). *'Decolonising or Recolonising: Struggles on Cultural Heritage'*, *Dance Research*, 39: 247–263 and Bakka, E. (2023).

Unni Boksasp er folkesongar og førsteamanuensis i folkemusikk og folkedans ved Universitetet i Sørøst-Norge. Ho er også frilansmusikar og

arbeider både som solo kvedar, i ulike ensemble, låtskrivar og folkedansar i tillegg til å vera forskar og pedagog. Si formelle utdanning har ho frå Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, frå Høgskolen i Telemark, avdeling Rauland og frå NTNU.

Ronja Grafström er är Svensk folksångerska, musiker och musiklärare med examen från Musikhögskolan Ingesund samt universiteten och högskolorna kopplade till utbildningen Nordic Master in Folk Music. Hennes forskning centreras runt artistiska kvaliteter i sång av ful- och supvisor samt metoder, strategier och tekniker för vokal improvisation och deltagande i sång av visor på temat. Under sin tid som masterstudent vid Ole Bull Akademiet kom Ronja i kontakt med UFFD och är nu en av arrangörerna för forumet.

Ronald Kibirige har PhD og er danse- og musikkpedagog, utøver, forsker, afrikansk multiinstrumentalist og instrumenthåndverker. Han foreleser i dans, musikk og dansemusikk ved Institutt for scenekunst og film ved Makerere Universitet. Han tok doktorgrad i humaniora og kunst med fokus på dans, musikk og dansemusikk ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU), og en internasjonal mastergrad i dansekunnskap, kulturarv og praksis (Choreomundus) fra et konsortium av fire universiteter. Han forsker på og praktiserer formelle og ikke-formelle etnokoreologiske og fellesskapsbaserte pedagogiske tilnærminger for dans- og musikkutdanning, og ser på dans og musikk som interaktive kunnskapskropper og immateriell kulturarv.

Sveinung Søyland Moen er konservator ved Ringve Musikkmuseum og Rockheim, MiST. Han har master i tradisjonskunst med spesialisering i folkemusikk frå dåverande Høgskolen i Telemark. Sidan 2013 har han arbeidd i museumsbransjen – frå 2021 på Ringve og Rockheim. Han er hobbyutøvar på seljefløyte, toradar, gitar, langeleik, med meir. Sidan 2014 har han sete i styret til Norsk folkemusikklag, der han mellom anna har vore redaktør for Musikk og tradisjon (2014–2019).

Olav Sæta er pensjonert førsteamanuensis ved Norsk Folkemusikksamling

(institutt for musikkvitenskap, UiO), der han hadde hovedansvaret for de fem publiserte bindene av serien «NORSK FOLKEMUSIKK, Slåtter for vanlig fele», og drev forskning, publisering og undervisning. Han underviste også noen år ved Norges Musikkhøgskole i folkemusikkhistorie og -teori, og i transkripsjon. Som utøver på fele og klarinett har han ledet og deltatt i flere grupper og lag. Nylig ga han ut boka «Min felemusikk fra Glåmdalen» om egen lokaltradisjon.

Mathilde Øverland er folkedansar og dansekunstnar. Ho har arbeidd frilans med folkedans, musikk og koreografi i ei årrekke, og vore tilsett hjå Norsk senter for folkemusikk og folkedans som prosjektleiar i Bygda Dansar Akershus. Mathilde er utdanna i tradisjonsdans på NTNU og Ole Bull Akademiet, har studert nordisk og historie ved Universitetet i Oslo og gått på Skrivekunstakademiet i Bergen.

Norsk folkemusikklag, nasjonal avdeling av ICTM

Norsk folkemusikklag (NFL) har som føremål å inspirera til forskning, dokumentasjon og formidling av kunnskap om folkedans og folkemusikk. NFL vil vera ein møteplass og eit fagleg forum for dei som til dagleg arbeider med folkemusikk og folkedans, og for alle andre som er nysgjerrige på vitskapelege perspektiv på dette fagfeltet. I tillegg til å vera ein organisasjon for forskarar og andre fagleg tilsette rekrutterer NFL medlemmer blant studentar, utøvarar og andre som er generelt interesserte i kulturhistorie og folkemusikk.

NFL arrangerer eit årleg fagseminar med presentasjon og diskusjon av aktuelle faglege tema. NFL gir òg ut skriftet Musikk og tradisjon, som er eit framhald av Norsk folkemusikklags skrift. Musikk og tradisjon inneheld innlegg frå fagseminara til Folkemusikklaget, andre forskingsbaserte artiklar og rapportar frå internasjonale konferansar. Her finst òg bokmeldingar og samandrag av masteroppgåver og doktoravhandlingar.

Norsk Folkemusikklag, som vart grunnlagt av O.M. Sandvik i 1948, er den norske nasjonalkomiteen av International Council for Traditional Music (ICTM). ICTM har som føremål å fremja studiar, praksis, dokumentasjon, vern og spreiding av tradisjonsmusikk og dans i alle land.

Laget har òg ein rådgivande funksjon overfor UNESCO. ICTM arrangerer verdsomspennande konferansar, og gir ut Yearbook for Traditional Music.

I tillegg til dei nasjonale komiteane har ICTM studiegrupper i emne som folkemusikkinstrument, historiske kjelder, dans, musikk og minoritetar, musikkarkeologi og anna. Fleire av medlemmene i NFL er aktive i det internasjonale forskingsmiljøet gjennom studiegruppene og konferansane til ICTM. Dersom du ønskjer meir informasjon, sjå nettsidene til

ICTM www.ictmusic.org. Norsk Folkemusikklag si nettside er www.norskfolkemusikklag.no.

Styret i 2023 er:

Jon Hjellum Brodal (leiar)

Sveinung Søyland Moen (nestleiar, kasserar og nettredaktør)

Sivert Andreas Holmen (seminaransvarleg)

Laura Ellestad (medlemskontakt)

Are August Flannagan Furubotn (redaktør for Musikk og tradisjon)

Kjellbjørn Karsrud (varamedlem)

Karin Eriksson (varamedlem)

Tidlegare utgåver av Musikk og tradisjon

Nr. 1 (red. Ingrid Gjertsen). Bidrag av Ola Kai Ledang, Astri Luihn, Audun Skjervøy, Bjørn Aksdal, Jon Egil Brekke, Tove Karoline Knutsen og Arild Hoksnes. 83 sider, Bergen 1984.

Nr. 2 (red. Ingrid Gjertsen). SEMINARENE PÅ FAGERNES 1985, FLESBERG 1985 OG OSLO 1986. Bidrag av Elisabeth Kværne, Agnes Buen Garnås, Ingrid Gjertsen, Egil Bakka, Wigdis J. Espeland, Sverre Heimdal, Even Tråen, Per Midtstigen og Bjørn Aksdal. 86 sider, Bergen 1986.

Nr. 3 (red. Bjørn Aksdal). SEMINARET I BERGEN 24.–25. JANUAR 1987. Bidrag av Bjørn Aksdal, Dag Vårdal, Ivar Schjølberg, Anne Svånaug Haugan, Ruth Anne Moen, Ivar Ingar Ranheim, Egil Bakka og Jan-Petter Blom. 48 sider, Trondheim 1987.

Nr. 4 (red. Bjørn Aksdal). SEMINARET I TRONDHEIM 16.–17. JANUAR 1988. Bidrag av Sven Ahlbäck, Jan Petter Blom og Henning Urup. 52 sider, Trondheim 1989.

Nr. 5 (red. Bjørn Aksdal). SEMINARET PÅ LYSEBU 1989 OG PÅ VOSS 1990. Bidrag av Egil Bakka, Rolf Karlberg/Ingar Ranheim, Bjørn Aksdal, Chris Goertzen, Magne Myhren, Ruth Anne Moen og Bjørn Aksdal. 52 sider, Trondheim 1990.

Nr. 6 (red. Bjørn Aksdal). TREKK VED POLSTRADISJONEN I DREVJA, hovedoppgave i musikkvitenskap av Ove Larsen, samt innlegg

fra seminaret på Fagernes 1991, med bidrag av Tellef Kvifte og Hilde Bjørkum. 112 sider, Trondheim 1991.

Nr. 7 (red. Frode Nyvold). DE ULIKE FELESTILLE I HARDINGFELE-TRADISJONENE, hovedoppgave i musikkvitenskap av Bjørn Anmarkrud, samt innlegg fra seminaret på Røros 1992, med bidrag av Rolf Karlberg. 155 sider, Rauland 1992.

Nr. 8/1994 (red. Frode Nyvold). FOLKEDANS, DISIPLINERING OG NASJONSBYGGING, hovedoppgave i historie av Ingar Ranheim, samt innlegg fra seminaret i Bergen, med bidrag av Magnus Bäckström og Egil Bakka. 112 sider, Rauland 1993.

Nr. 9/1995 (red. Frode Nyvold). MUNNHARPAS TIDLIGE HISTORIE I SKANDINAVIA, hovedoppgave i musikkvitenskap av Gjermund Kolltveit. 157 sider, Rauland 1996.

Nr. 10/1996 (red. Frode Nyvold). FRA SEMINARENE PÅ RAULAND 1995 OG HUNDORP 1996. Bidrag av Susanne Rosenberg, Ingrid Gjertsen, Olav Sæta, Gunnar Ternhag, Bjørn Aksdal og Hans-Hinrich Thedens. 57 sider, Rauland 1997.

Nr. 11/1997 (red. Hans-Hinrich Thedens). NFL 50 ÅR. Bidrag av Ruth Anne Moen, Hans-Hinrich Thedens, Ragnhild Knudsen, Ole Henrik Moe, Johan Westman, Gunnar Stubseid, Torleiv Hannaas (faksimile) og Erik Eggen (faksimile). 141 sider, Oslo 1998.

Nr. 12/1998 (red. Hans-Hinrich Thedens). Bind 1: JUBILEUMS-SEMINARET PÅ VOSS. Bidrag av Egil Bakka, Bjørn Aksdal, Hans-Hinrich Thedens, Asbjørn Storesund, Jaqueline Ekgren og Martin Myhr. 117 sider, Oslo 1999. Bind 2: SETESDALSMELODIER av O. M. Sandvik (faksimile). 62 sider, Oslo 1952/1999.

Nr. 13/1999 (red. Hans-Hinrich Thedens). DE REISENDES MUSIKK. Bidrag av Bente Ingholm Hemsing, Ragnhild Schlüter, Mary Barthelemy, Ånon Egeland, Gunnar Stubseid, Vidar Lande, Jostein Mæland, Reidar Sevåg, Ingrid Gjertsen og Liv Greni (faksimile). 166 sider, Oslo 2000.

Nr. 14/2000 (red. Hans-Hinrich Thedens). GENRE FAMILIER BEGREP. Bidrag av Leif Rygg, Hans-Hinrich Thedens, Ingrid Gjertsen, Hilde Sørnæs, Sigbjørn Apeland, Gunnar Ternhag, Dagmara Lopatovska og Stein Versto. 166 sider, Oslo 2001.

Nr. 15/2001 (red. Hans-Hinrich Thedens). TONALITET I FOLKEMUSIKKEN. Bidrag av Ingar Ranheim, Carl Petter Opsahl, Herdis Lien, Hans-Hinrich Thedens, Ånon Egeland, Johan Westman, David Loberg Code og Eivind Groven (faksimile). 152 sider, Oslo 2002.

Nr. 16/2002 (red. Hans-Hinrich Thedens). FOLKEMUSIKKINNSAMLING. Bidrag av Velle Espeland, Bjørn Aksdal, Sigbjørn Apeland, Dan Lundberg, Astrid Nora Ressem, Arnfinn Stølen, David-Emil Wickström, Julane Beetham og Jon Storm-Mathisen. 154 sider, Oslo 2003.

Nr. 17/2003 (red. Hans-Hinrich Thedens). STIL OG UTVIKLING. Bidrag av Jan Sverre Knudsen, Gunnar Ternhag, Eiliv Groven Myhren, Sverre Halbakken, Vidar Lande, Olav Sæta, Mats Johansson og Kari Margrete Okstad. 153 sider, Oslo 2004.

Nr. 18/2004 (red. Hans-Hinrich Thedens). REVITALISERING AV TRADISJONER. Bidrag av Ruth Anne Moen, Atle Lien Jenssen, Stein Villa, Trine Svennerud Melby, Wigdis Espeland, Bjørn Aksdal og David Emil Wickström. 133 sider, Oslo 2005.

Nr. 19/2005 (red. Hans-Hinrich Thedens). 1905–2005: NASJONAL OG LOKAL KULTUR. Bidrag av Ruth Anne Moen, Wigdis Espeland, Bodil Haug, Anne Murstad, Merethe Jørgensdottir Reinskås Olav Sæta og Reidar

Sevåg. 174 sider, Oslo 2006.

Nr. 20/2006 (red. Hans-Hinrich Thedens). MUSIKK OG DANS SOM VIRKELIGHET OG FORESTILLING. Bidrag av Per Åsmund Omholt, Ingrid Åkesson, Anna-Marie Nielsen, Vidar Lande, Olav Sæta og Steinar Ofsdal. 156 sider, Oslo 2007.

Nr. 21/2007 (red. Astrid Nora Ressem). Bidrag av Tellef Kvifte, Einar Sandvik, Ola Graff, Velle Espeland, Per Åsmund Omholt og Hans-Hinrich Thedens. 126 sider, Oslo 2008.

Nr. 22/2008 (red. Astrid Nora Ressem). NFL 60 ÅR! Bidrag av Sven Nyhus, Séamas Ó Catháin, Ole Mørk Sandvik, Catharinus Elling, Per Åsmund Omholt, Gjermund Kolltveit, Anne Margrete Fiskvik, Velle Espeland og Bjørn Aksdal. 176 sider, Oslo 2008.

Nr. 23/2009 (red. Astrid Nora Ressem). Bidrag av Gjermund Kolltveit, Mats Johansson, Lene Halskov Hansen, Anne Murstad, Ruth Anne Moen, Hans-Hinrich Thedens, Bjørn Aksdal, Bjørn Sverre Hol Haugen, Ingrid Gjertsen og Astrid Nora Ressem. 218 sider, Oslo 2009.

Nr. 24/2010 (red. Gjermund Kolltveit). Bidrag av Olav Tveitane, Tellef Kvifte, Mats Johansson, Anne Svånaug Haugan, Ola Graff, Per-Ulf Allmo, Bjørn Aksdal, Per Åsmund Omholt, Gunnar Stubseid, Sven Ahlbäck, Karin Eriksson og Jarnfrid Kjøk. 216 sider.

Nr. 25/2011 (red. Gjermund Kolltveit). Bidrag av Atle Lien Jenssen, Per Åsmund Omholt, Nils Øyvind Bergset, Margunn Bjørnholt, Ove Larsen, Sigbjørn Apeland, Alf Arvidsson, Ola Graff, Hans-Hinrich Thedens, Vidar Lande og Dag Vårdal. 201 sider.

Nr. 26/2012 (red. Gjermund Kolltveit). Bidrag av Ragnhild Furholt, Angun Sønnesyn Olsen, Per Åsmund Omholt, Tellef Kvifte, Hans-Hinrich

Thedens, Ola K. Berge, Mats Johansson og Anne Murstad. 184 sider.

Nr. 27/2013 (red. Gjermund Kolltveit). Bidrag av Olav Sæta, Ragnhild Knudsen, Tellef Kvifte, Ola Graff, Ove Larsen, Karin Eriksson og Ingrid Gjertsen. 143 sider.

Nr. 28/2014 (red. Sveinung Søyland Moen). Bidrag av Tellef Kvifte, Mari Romarheim Haugen, Thomas von Wachenfeldt, Bjørn Sverre Kristensen, Gunnar Ternhag og Jarnfrid Kjøk. 173 sider.

Nr. 29/2015 (red. Sveinung Søyland Moen). Bidrag av Tone Honningsvåg Erlien, Per Åsmund Omholt, Mats Johansson, Tellef Kvifte, Knut Tønsberg, Egil Bakka og Ingar Ranheim. 208 sider.

Nr. 30/2016 (red. Sveinung Søyland Moen). Bidrag av Karin L. Eriksson, Ånon Egeland, Anne Svånaug Blengsdalen, Bjørn Aksdal, Stephen J. Walton og Ingrid Gjertsen. 151 sider.

Nr. 31/2017 (red. Sveinung Søyland Moen). Bidrag av Ola Graff, Ottar Kåsa, Asbjørn Storesund, Bjørn Sverre Kristensen, Bjørn Aksdal, Ånon Egeland og Per Åsmund Omholt. 189 sider.

Nr. 32/2018 (red. Sveinung Søyland Moen). Bidrag av Åshild Watne, Kristian Nymo, Bjørn Sverre Kristensen, Anne Svånaug Blengsdalen, BjørnAksdal, Sveinung Søyland Moen og David G. Hebert. 222 sider.

Nr. 33/2019 (red. Sveinung Søyland Moen). Bidrag av Cecilie Authen, Anne Svånaug Blengsdalen, Siri Dyvik, Kjetil Landrog, Sveinung Søyland Moen, Per Åsmund Omholt, Astrid Nora Ressem, Thomas Solomon, Marit Stranden, Hans-Hinrich Thedens og Marit Vestrum. 170 sider.

Nr. 34/2020 (red. Karin Eriksson). Bidrag av Egil Bakka, Hans Olav Gorset,

Ragnhild Knudsen, Bjørn Sverre Kristensen, Ingar Ranheim, Olav Solberg og Hans-Hinrich Thedens. 168 sider.

Nr. 35/2021 (red. Karin Eriksson). Bidrag av Per Åsmund Omholt, Thomas von Wachenfeldt, Daniel Fredriksson, Hållbus Totte Mattsson, Mats Krouthén, Olav Solberg, Siri Mæland og Thomas Solomon. 205 sider.

Nr. 36/2022 (red. Bjørn Aksdal). Bidrag av Egil Bakka, Hans Olav Gorset, Ragnhild Knudsen, Bjørn Sverre Kristensen, Ingar Ranheim, Olav Solberg og Hans-Hinrich Thedens. 168 sider.

Utførlege innhaldslistar finn du på nettsida:

www.norskfolkemusikklag.no

Tidlegare og nye utgåver kan tingast frå Novus forlag:

novus@novus.no

www.novus.no

tlf: (+47) 22 71 74 50

Rettleiing for artikkelforfattarar

Musikk og tradisjon ønsker å presentera breidda i skandinavisk folke- musikkforskning. Vi tar imot artiklar med ulike perspektiv på tradisjonell musikk og dans som eit breitt definert felt. Artiklane kan vera musikk- vitskaplege i tradisjonell forstand, eller ha eit kultur- eller samfunns- vitskapleg utgangspunkt. Dei kan vera historisk orienterte eller setta søkelys på samtida, og både empiriske og/eller teoretiske perspektiv er velkomne.

Musikk og tradisjon er eit fagfellebasert vitskapleg tidsskrift. To eksterne fagfellar vurderer artiklane for å sikra det vitskaplege nivået. Dei gir tilbakemeldingar til forfattarane slik at dei eventuelt kan vidareutvikla artiklane. Fagfellane vil òg tilrå om artiklane skal trykkast eller ikkje.

Ta gjerne kontakt for spørsmål eller informasjon om aktuelle artiklar.

Manuskript må sendast til redaktøren innan 1. april.

Standard for teksten

Teksten kan vera på nynorsk, bokmål, svensk, dansk eller engelsk. I tillegg til sjølve teksten skal manuskriptet til ein artikkel innehalda følgjande: tittel, engelsk samandrag (ca. 10-15 linjer), referanseliste/kjeldeliste, eventuelle fotnotar og forfattaropplysningar (namn og kort biografi på 50-100 ord). Manuskriptet bør ikkje vera på meir enn 6000 ord når alt er medrekna. Eventuelle unntak må avtalast med redaksjonen.

- Skriv i Word-format, Times New Roman, 12 punkt, med dobbel linjeavstand.

- Bruk berre rett venstremarg, ikkje orddelingsfunksjon eller faste sideskift.
- Bruk maksimalt tre tittelnivå: hovudtittel og undertitlar.
- Avsnitt skal markerast med dobbelt linjeskift.
- Bruk færrest mogleg formateringar, i tillegg til kursiv og feit skrift.
- Utheving av ord skal gjerast med bruk av kursiv, ikkje understreking.
- Sitat skal merkast med hermeteikn og ikkje stå i kursiv. Lengre sitat skal skiljast frå teksten med eit innrykk frå venstre marg pluss blank linje over og under.

Fotnotar og referansar

Det er ønskeleg med så få og korte fotnotar som mogleg. Desse skal plasserast som fotnotar. Referansar/litteraturtilvisingar skal stå i sjølve teksten, med forfattarnamn, publiseringsår og eventuelle sidetilvisingar i parentes. Bruk referensestil APA/American Psychological Association 7th og kildekompasset.no for rettleiing.

Illustrasjonar

Artikkelforfattarane har sjølv ansvar for å innhenta løyve frå eventuelle rettsinnehavarar til illustrasjonane.

Velkommen som bidragsytar i Musikk og tradisjon!

Are August Flannagan Furubotn, redaktør

E-post: areaugust@gmail.com

Tlf: (+ 47) 900 90 895