

Musiketnologen undervejs: feltforskning på Stillehavsøen Bellona (*Mungiki*)

Af Jane Mink Rossen

Lad os et øjeblik se på musik i verdensperspektiv, som musiketnologen forsøger at gøre det. Musik findes i enhver kendt kultur. Enhver sådan traditionel eller kulturbunden musik har sit eget karakteristiske præg, så at den kan skelnes fra musik tilhørende enhver anden kulturgruppe. På en eller anden måde giver folk udtryk for deres særpræg og identitet gennem deres musik. I sang udtrykkes en gruppes værdinormer, selv hvor disse ikke bliver bevidst udtrykt på anden måde. Vi kan sige, at et folk definerer sig selv gennem sang.

Det er meget almindeligt, at folk fra en kultur eller en social gruppe ikke har særlig glæde af at lytte til musik fra en anden kultur, måske ligefrem ikke kan lide den, evt. ikke vil godtage den som musik. Musik er nemlig ikke noget universelt sprog. Den består af lyd mønstre og variationer, som kan lyde ens for udenforstående, men som kan være nuancerede i struktur, når man lærer at skelne. Derfor kan vi sjældent umiddelbart forstå musik fra en helt anden kultur uden at lære den grundigt at kende. Musiketnologen fordyber sig i musik fra en eller flere kulturer. Herved dannes der et solidt grundlag for sammenligning af de forskellige kulturers musik.

Jeg vil forsøge at tegne et personligt billede af et sådant dybdestudium.

Da jeg i 1964 begyndte at arbejde på Dansk Folkemindesamling, blev jeg sat til at arbejde med forskellig slags musik, såsom arabisk, mexikansk, indisk, jødisk, og amerikansk indianermusik. Det voldte mig ingen problemer, fordi jeg tidligere havde lært disse musikformer at kende i forskellig grad. På et tidspunkt blev der deponeret 50 bånd fra Stillehavsøen Bellona på Dansk Folkemindesamling, som jeg overspillede og registrerede til arkivet. Poul Rovsing Olsen spurgte mig, om jeg ville påtage mig at undersøge sangene på disse bånd, da det ikke kunne tjene arkivet at have bånd stående, som der ikke blev arbejdet eller forsket udfra. Det ville jeg gerne.

Opgaven var interessant under to teoretiske synsvinkler:

- a. polynesiske musik repræsenterer en lakune i den musikologiske viden om verdens musikkulturer, og
- b. eftersom hedensk musik og dans blev forbudt af de kristne trosretninger som missionerede i Stillehavsområdet, indtager Bellona en gunstig særstilling blandt de polynesiske øer, fordi den først blev kristnet i 1938. Den

traditionelle musik har længe været uddød på de større øer, såsom Hawaii, Tahiti o.a.

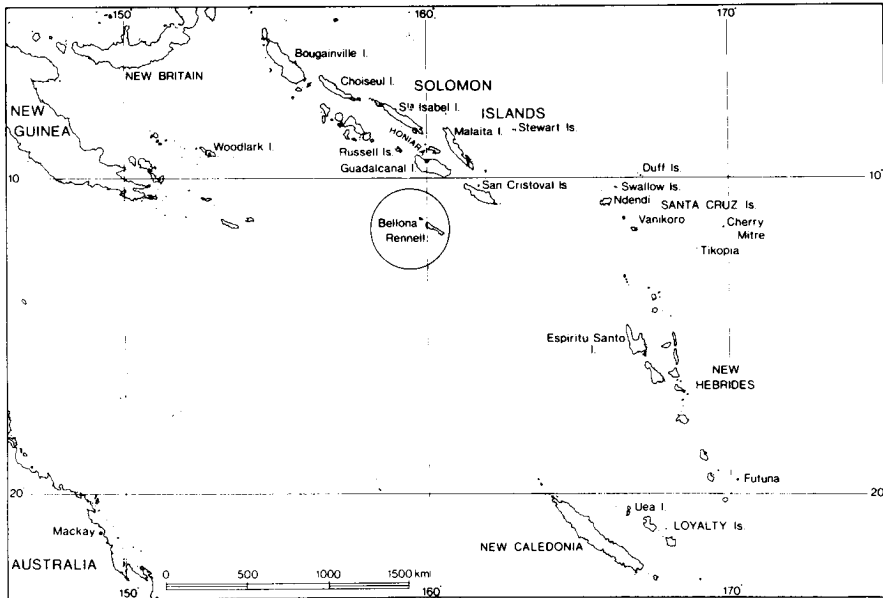
Men for første gang blev jeg stillet over for en musik, som jeg hverken kendte til eller kunne forstå. Jeg arbejdede ihærdigt i tre år på at transkribere og analysere sange fra de forskellige Bellonesiske sanggenrer. Det viste sig at sanggenrerne havde markante musikalske træk, som jeg forsøgte at fange i transkriptioner og senere i analyser. F.eks. slutter nogle af sanggenrerne altid på en ganske bestemt måde, såsom sluttråb, forlængede sluttoner, nedadgående glissandi fra sluttonen eller specielle melodiske kadencer. Der var andre særpræg i andre genrer, som jeg kunne hæfte mig ved, f.eks. talesang. Men det var ikke så ligetil at afgøre, hvilke tonetrin der blev brugt, og hvordan tonerne skulle noteres. Forståelsen kom efterhånden, og med den en systematisering, så at jeg følte mig sikker i mine transkriptioner og analyser.

Jeg læste også alt hvad der fandtes om Bellonas kultur, og professor Torben Monberg fortalte mig om sine musikoptagelser, som var dem jeg nu måtte slås med. I 1965 havde Monberg sammen med en lingvist fra Hawaii ved navn Elbert udgivet en bog på ca. 400 sider med gamle Bellonesiske eventyr og historiske fortællinger, på engelsk og bellonesisk. Denne bog voldte mig utrolige vanskeligheder. Mange af disse historier kunne jeg ikke umiddelbart forstå, og jeg måtte læse bogen om og om igen, før det omsider begyndte at dæmre for mig – de lå meget langt fra min kultur og mine erfaringer.

Når jeg taler om at forstå, mener jeg dermed både intellektuelt og følelsesmæssigt, for det ene alene giver ikke tilstrækkelig forståelse. Ifølge Websters *Unabridged Dictionary*, 1966, betyder det engelske ord »to understand« bogstaveligt: At stå nedenunder eller iblandt. – »To know thoroughly to grasp, or perceive fully the meaning, intention, character, functioning of ...«. – At værdsætte, fortolke. For at forstå skal man kende fra grunden, man skal stå nedenunder i stedet for at se ned på undersøgelsesobjektet.

I 1974 kom jeg så langt med projektet som det var mig muligt i Danmark. Jeg blev færdig med et manuskript på 250 sider om det musikstrukturelle indhold af 12 forskellige sanggenrer. Roving Olsen syntes, at bogen skulle udgives. Men jeg var langt fra tilfreds, for manuskriptet var ikke udtryk for en forståelse af musikken. Den følte jeg, at jeg netop ikke havde fået.

Jeg havde også læst Alan Merriams bog *The Anthropology of Music* fra 1964, som sagde mig stærkt, at musikstrukturen ikke var nok. Merriam sagde: »Musiketnologiens mål er at forstå musik, ikke kun som struktureret lyd, men også som menneskelig adfærd.« Hans bog skitserer en arbejdsmetode til opnåelse af dette mål. Det stod således klart, at jeg ikke kunne forstå musik fra en sådan fremmed tradition uden at kende dens baggrund



og sammenhængen mellem musikken og de kulturelle mønstre, herunder det sociale system der ligger bagved. Der var ydermere mange spørgsmål vedrørende musikken, som ikke kunne besvares, uden at jeg selv tog til Bellona. Det gjorde jeg så i juni 1974 for første gang, alene og for egne midler.

Jeg drog af sted, medbringende en Nagra båndoptager og 50 bånd, stillet til rådighed af Folkemindesamlingen, samt mine mange spørgsmål. Jeg kendte de fleste musikgenrer og mange sangere i forvejen, og havde lært noget af sproget. Den bellonesisk-engelske ordbog blev tilfældigvis færdig på den tid, og jeg var med til at læse korrektur på den på rejsen derud. Desuden havde jeg forberedt mig med Merriams metodiske anvisninger om 6 veje, ad hvilke man kan nærme sig musiktraditionen (1964:48):

»Thus music must be approached in terms of the tools used in its production, the expressive language employed, the kinds of music produced, the musician as a member of society, the uses and functions of music, and its creation, as well as in terms of its aural sound.«

Men der er langt fra teori til praksis, og endnu var der ingen bøger udkommet, som fulgte Merriams metode. Og belloneserne selv havde i hvert fald helt andre ideer end han om, hvad deres musik drejede sig om, – efter at de langt om længe havde indvilliget i at opføre den for mig. Det var de nemlig ikke villige til lige med det samme.



Paul Sa'engeika (t.v.) synger *pese* sange med håndklap.

Feltarbejde

Jeg ankom til Salomon-Øernes hovedstad Honiara på øen Guadalcanal, hvor der bor 200 bellonesere. Jeg havde oplysninger om en ekspert i dans, som jeg skulle opsøge. Jason, som han hed, en mand i halvtredserne, var indstillet på at hjælpe mig med projektet, dog ikke uden forbehold, viste det sig senere. Han havde arbejde i hovedstaden, hvor han boede med sin kone og sine børn, og han talte et godt, men særpræget engelsk.

I Honiara begyndte jeg at lære sproget for alvor. Jason lagde planer om at samle en gruppe bellonesere og opføre danse en fredag aften. Han planlagde også programmet og tog mig med sig i byen for at møde forskellige mennesker på deres arbejdspladser og forklare dem, hvad der skulle foregå. Da den aftalte aften kom, mødte der mange mennesker op, de fleste dog som tilskuere, og jeg fik optaget 2½ times musik.

Det var mit første møde med levende bellonesisk musik. Musikoplevelsen blev forstærket af de menneskelige oplevelser – stemmer, ansigtsudtryk og tale – og især deres ytringer om deres egen musik. Her var en spændende dialog, som man ikke kan føre med bånd og bøger.

For mig var det en stor oplevelse. Desto mere forbausende var det at se på

Jason, at han var ret sur og utilfreds: kun 12 dansere var mødt op – der skulle helst være ca. 20 –, og nogle vigtige personer var ikke kommet. Vi besluttede, at dansen næste gang skulle holdes en lørdag aften for at undgå fredags-sabbaten, som blev holdt af Syvendedags-Adventisterne; for det var dem, der var udeblevet. I den mellemliggende uge skulle jeg holde møder med små grupper bellonesere for at forklare hvad jeg ville.

Om lørdagen før dansen blev der afholdt et stort møde, hvor jeg holdt tale. Så skulle folket derefter beslutte, om de ville danse eller ej. Der var stor spænding, mens vi ventede på beslutningen – men det gik i orden efter diskussioner, krav og løfter.

Disse traditionelle sange og danse var faktisk forbudt af de lokale bellonesiske kirker. Det var derfor belloneserne måtte overtales til at opføre dem for mig. Sangene havde været forbudt siden 1938 af de to fundamentalistiske trosretninger, som havde missioneret blandt belloneserne og omvendt dem. Dette forbud blev først alvorligt håndhævet, da befolkningen kom under strengere religiøs indflydelse efter 2. Verdenskrig. Det er klart, at alle ældre bellonesere huskede disse sange og danse godt. Men til gengæld var der ingen bellonesere under ca. 30 år, som kendte den traditionelle musik.

Efter 3 ugers arbejde i Honiara tog jeg med et sekspassagers fly til Bellona, hvor jeg skulle være i ca. 2 måneder. Jeg blev mødt i lufthavnen af Paul Sa'engeika, en gammel slægtshøvding – øens vigtigste sanger – samt Taupongi, en slægtshøvding i halvtredserne og den næstvigtigste sanger og danseleder. Næsten hele øens befolkning var også mødt op. Befolkningstallet er ca. 700, dog 900 med dem der bor i Honiara. Jeg skulle bo hos en tredje belloneser, som hed Tepuke, sammen med hans kone og deres 6 hjemmeboende børn. Vi gik de 7 kilometer hjem til deres by – hele øen er 10 km lang og 2 km bred. Hovedstien strækker sig i hele øens længde, under regnskove og kokospalmer, langs små landsbyer og kæmpetaro-planter. Tepuke og Taupongi bor i byen Matahenua, som ligger ved øens vestspids. Der findes en af de få strande, for øen er et hævet koralrev med stejle klipper til alle sider. Stenagtig koral ligger lige under jorden overalt, og der er ingen havne. Det er bl.a. derfor, at Bellona og søsterøen Rennell havde fået lov til at ligge næsten uforstyrret af omverdenen indtil 1938.

Tepukes hus var, som alle andre huse, hævet på stolper en meter over jorden, og lå i udkanten af et stort græs-dækket område, med kirken i midten. Bag ved huset var monteret en vandtank, hvor vandet kunne samles, og hvor man også kunne få et brusebad. Jeg fik overladt husets ene værelse, mens familien boede i de to andre. Ved siden af huset lå et køkkenhus, hvor familiens døtre hjalp deres mor med at forberede dagens store måltid af yams og taro samt fisk eller kylling, hvis der var nogen, altsammen indpakket i blade og bagt på glødende sten, så at saften blev inde i pakningen.



Tepuke står på koralklippe; Bellonas eneste strand nederst t.h.

Dag efter dag samledes mange mennesker i mit værelse. Taupongi, som var en vigtig vejleder og informationskilde, kunne engelsk. Tepuke, som havde arbejdet i Honiara i mange år, kunne også engelsk og fungerede som tolk for mig. Der var ingen andre som kunne engelsk.

Jeg måtte aflægge Paul en høflighedsvisit, før han ville besøge mig. Da jeg kom med de spørgsmål, som jeg havde udtænkt i Danmark, faldt de tit ligesom ved siden af, på den måde at de ikke blev rigtigt forstået. Man skal nemlig lære, om hvad og hvordan man skal spørge.

Det største problem i begyndelsen var de mange navne på de mænd og kvinder, som havde digtet sangene. F.eks. betyder *te pese a Kaitu'u* klappesangen digtet af Kaitu'u. Således dumpede jeg ned i et stort og for mig ukendt område; for hvem var denne Kaitu'u, og alle de andre? Var han en historisk figur eller en nulevende person? Det var noget som alle vidste undtagen jeg. Feltarbejdets opgaver var ikke som ventet.

Jeg fik meget travlt på stedet med flere uventede delprojekter, såsom: nedskrift, med Taupongis hjælp, af to sider med spørgsmål på bellonesisk, som jeg fremover kunne stille med hensyn til hver enkelt sang, som blev optaget på bånd.

Nedskrift af navnene på sangdigtere, samt oplysninger om deres hjemstavn og den generation de tilhørte, udfyldte hurtigt en stor notesbog. En hjælp hertil var de i Monberg og Elberts førmtalte bog udgivne genealogiske tavler, som viste slægtslinjer i de 24 generationer, som belloneserne regner med, siden deres forfædre indvandrede fra en polynesiske ø, der hedder 'Ubea. De kender nemlig navnene på de fleste af deres forfædre gennem disse 24 generationer.

Der blev lagt planer for den første gruppefremførelse af et musikprogram på Bellona. Den fandt sted en uge efter min ankomst. Paul og Taupongi lagde programmet og sørgede for dets organisering. Taupongi gik gennem hele øen for at samle deltagere, men det var uvist, hvor mange der ville komme. Dagen kom, og mange mennesker samledes foran vores hus. Jeg holdt en tale på bellonesisk, som Tepuke hjalp mig med at forberede. Jeg lovede, at Bellona ville få kopier af nogle optagelser på kassettebånd, og eventuelt grammofonplader, hvis der blev udgivet nogen, samt en grammofon de kunne spille dem på. De bad mig om at spille *Suahongi*-dansen, optaget i Honiara, for dem. Diskussionen gik højt, der var megen kritik. *Suahongi*-dansen, som stammer fra 'Ubea, er deres vigtigste dans. Der manglede 6 sange, sagde Paul, og derfor duede den ikke.

Den dag indspillede vi 19 sange fra en bestemt musikbegivenhed som hed *pese kanongoto*. Ordet *pese* betyder 'at klappe', og *pese* sange er ledsaget af håndklap. De blev sunget til ære for himmelguderne ved *kanongoto* høstritualet, og oprindeligt fortsatte sangen hele natten igennem.

Når man kommer ind i musikkens langstrakte forløb, ophæves fornemmelsen af tidens nærvær. Sangene er lange, og de er kædet sammen næsten uden ophold mellem de enkelte sange, så at hele musikbegivenheden strækker sig over mange timer uden pauser. Belloneserne har mange musikalske begivenheder med hver sit navn, hvor sangene kædes sammen i en bestemt rækkefølge. I dag, hvor sangene kun opføres for fremmede, forkortes forløbet ofte stærkt. For fremmede kan ikke følge med i detaljerne eller værdsætte det sproglige og historiske indhold.

Da sangene blev opført i lange, sammenhængende kæder, var der ikke tid til at nedskrive de enkelte sange undervejs, så det var nødvendigt at nedskrive teksterne bag efter fra de indspillede bånd. Tepuke foretog en stor del af dette omfattende arbejde, som dog ikke blev fuldført før flere år efter. Taupongi og Jason måtte hjælpe til, den sidste dog noget uvilligt, da han ikke længere selv var den ledende kraft.

Taupongi forklarede mig de tilhørende danse, og disse forklaringer fyldte flere store notesbøger. Da langt over halvdelen af sangrepertoiret er forbundet med dans, var det både heldigt og nødvendigt, at jeg fik lejlighed til at foretage video-båndoptagelser i 1977 på min anden feltrejse.

Paul, som ikke forstod engelsk, underviste mig bevidst, gennem de programmer han planlagde, i Bellonas musikrepertoire og dets sociale/religiøse sammenhæng. Visse sange, de rituelle, som udføres af præsten før ritualerne, synges enkeltvis, ikke kædevis. Paul havde været præst, før øen blev kristent.

Endelig kom den dag, hvor jeg skulle se dansen *suahongi* opført igen, denne gang korrekt og fuldført i dens rette sammenhæng. De deltagende dansere medbragte madvarer fra deres haver. Et lille bjerg af yams blev stillet midt på dansepladsen, og et andet af kokosnødder.

Manga'e uddelingsritualet:

Paul lænede sig op ad høvdingestaven, messede og talte hurtigt og længe med en anden slægtshøvding, som sad inde i huset (cf. Monberg 1978). Derpå delte han højtideligt ud af yams og kokosnødder til hver af deltagerne, hvorefter der blev udført 3 rituelle danse. Den første hedder *tene* eller 'boksedans' og var for 100 år siden en boksekamp. To rækker mænd udfordrer hinanden, hvorefter to »kæmpende«, en fra hver side, bevæger sig rundt om hinanden med stiliserede truende bevægelser i en slags »boksekamp«. Hele proceduren bliver gentaget med andre »kæmpende«.

Den anden dans er selve *suahongi*, og derefter følger *papa* dansen, som ledsages af Bellonas eneste traditionelle musikinstrument, *papa*'en eller klangbrættet.

Denne rækkefølge af danse er vigtig, for heri ligger på en måde kernen til den oprindelige kultur, religion og økonomi. Ideen var, at hver mand forsøgte at plante store haver for at få en stor høst i hus. Når dette var lykkedes for ham, ville han invitere gæster til en stor fest. Han ville uddele sin høst til himmelguderne (som jo havde skænket ham høsten) og til gæsterne. Klimaet er varmt, høsterne er hyppige, og avlen ikke særlig holdbar. Derefter bliver de tre rituelle danse opført i deres rette orden. Man kunne nu vælge at gå hver til sit med udbyttet, eller at fortsætte så længe det skulle være med flere sange og danse – hele natten, i flere dage eller længere, hvis det f.eks. drejede sig om en stor tatoveringsfest.

Som musikeksempler til denne artikel kan jeg henvise til 2 grammofonplader, udgivet af Folkways Records (FE 4273 og FE 4274). Herpå findes flere slags danse og dansesange fra Bellona, bl.a. de her omtalte *suahongi* og *papa* danse, *pese* sange, samt teksterne til alle musikeksemplerne, og beskrivelse af de enkelte danse og sange.

Mine transkriptioner og analyser er udgivet i flere artikler, f.eks. i »Musik og Forskning« 1981. Denne artikel omhandler dansene, giver baggrundsoplysninger om Bellona, og bringer fotografier og tegninger af nogle armbevægelser, som indgår i en dans, der gengives i nodetranskription. Dansen

suahongi er beskrevet i en længere artikel i »Ethnomusicology« (1978), hvor der bringes otte transkriptioner med analyser. I denne dans bliver to forskellige musikstykker, med forskellige rytmiske, melodiske og formelle strukturer, udført samtidig, og artiklen beskriver hvorledes de koordineres tidsmæssigt. Min artikel i »Jordens Folk« (1978) giver oplysninger om Bellonas stilling blandt Salomonøerne, musikkens baggrund, den traditionelle musik, musikkategorier, og musikkens stilling på Bellona i dag. I »Antropologiska Studier« (1978) redegører jeg for nogle bellonesiske musikbegreber og almindelige misforståelser af dem, som muligvis kunne give anledning til, at de lokale kirker kunne lempe deres forbud mod den traditionelle bellonesiske musik.

Når jeg har valgt at skrive om min personlige oplevelse af musikforskning på Bellona, er det fordi den personlige udvikling hører sammen med en teoretisk udvikling i faget på flere planer.

For det første fortæller det noget om kompleksiteten i den musiketnologiske proces. Det er en kendt sag, at det personlige aspekt spiller en stor rolle i faglig sammenhæng. Det er nemlig sådan, at det man faktisk kommer til at undersøge ikke altid er hvad man på forhånd har forestillet sig at ville undersøge. Materialet stiller sine egne udfordringer på sine egne præmisser, og man kender ikke præmisserne, før man er kommet langt ind i materialet. Ifølge Keil skulle den ideelle etnografi være en dagbog, som er »den bedst mulige optegnelse af hvad der sker på oplevelsestidspunktet« (1979:5). Dette har jeg forsøgt at udtrykke i en artikel fra 1975-76 »Orbis Musicae«, »Ethnomusicological Field Work on Bellona Island«, som indeholder flere nodetranskriptioner. Dagbogen gengiver selve grundlaget for den indsigt, hvoraf forskeren senere drager sine resultater og eventuelt sine teorier.

For det andet er der, siden Merriams bog blev kendt sket en udvidelse af musiketnologiens metode. Impulser hertil kom fra en retning indenfor amerikansk lingvistik som kaldes kognitiv antropologi. Musiketnologer som har fordybet sig i musiktraditionen i et område ved at bo de pågældende steder i længere tid, og som behersker sproget, har fået forbavsende oplysninger m.h.t. musikteoretiske begreber hos folk i samfund der af nogle betragtes som ret primitive. Merriam kunne ikke selv tro på disse resultater, fordi de langt oversteg hans egne forventninger. Som eksempel kan jeg citere følgende fra danseetnologen Adrienne Kaeppler (1971:176):

“Contrary to findings about aesthetics in some non-Western cultures as being unorganized and un verbalized (Merriam 1964), in the case of Tonga these concepts are organized and verbalized. Indeed the verbalization focuses not only on outward characteristics of dance that can be pointed out, but on affective states as well.”

Da musiketnologen Klaus Wachsmann erfarede disse nye forskningsresulta-

ter, delvis på film, gjorde de et stærkt indtryk på ham, og han har i en senere artikel hævdet, at man bør arbejde ud fra en teori om synæstesi eller sansernes enhed (unity of the senses). Denne idé er ikke ny, men den er sandelig værd at tage op igen. Wachsmann siger: "19th-century minds in particular overemphasized the distinction between the various senses." Ydermere siger han at hans egen generation har skabt flere vanskeligheder for sig selv "by believing that different modalities of communication must be treated separately" (Ethnomusicology 1982: 209, 207). Mennesker er langt mere nuancerede end computer-programmer, og de kan udforske langt flere aspekter af et emne, hvis de har alle deres sanser i behold, og hvis deres videnskabsteori og metode tillader dem at drage nytte deraf. Indenfor musiketnologi fremmede den positivistiske videnskabsteori troen på »armchair ethnomusicology«. Det vil sige, at man sidder hjemme i sin »lænestol« og analyserer musikstrukturen. Men musikstrukturen i sig selv siger ikke så meget; den hører sammen med en bestemt tilgrundliggende kultur-kode. Musik er kun ét udtryk for denne kode, ligesom sproget er det, kunsten, o.s.v. Vi kan ikke forstå musik uden at sætte os ind i dens kulturelle og sociale sammenhæng samt dens begrebsverden. Min opfattelse af bellonesisk musikstruktur blev ændret radikalt gennem mine erfaringer med levende musik og bellonesernes egen udlægning deraf.

Jeg vil gerne udtrykke min taknemmelighed overfor Statens humanistiske Forskningsråd og Det humanistiske Fakultet ved Københavns Universitet, som har støttet min feltforskning på Bellona i 1977.

Note

1. Denne metode, som danner baggrund for mit arbejde om bellonesiske musikbegreber, er udgivet i Tyler, ed., »Cognitive Anthropology« (1969). Antropologien indbefatter studiet af mennesket i bredere forstand, også komparativ, såvel som etnologi (Cultural anthropology). Lingvistisk hører ind under faget antropologi i USA, samt arkæologi og fysisk antropologi. I antropologisk feltarbejde er det nødvendigt at tale det pågældende sprog.

Litteraturhenvísninger:

- Samuel H. Elbert: »Dictionary of the Language of Rennell and Bellona, Part 1, Rennellese and Bellonese to English« National Museum of Denmark (1975).
- Samuel H. Elbert og Torben Monberg »From the Two Canoes: Oral Traditions of Rennell and Bellona Islands« National Museum of Denmark (1965).
- Adrienne Kaeppler: »Aesthetics of Tongan Dance« Ethnomusicology 15:175-185 (1971).
- Charles Keil: »Tiv Song« University of Chicago Press (1979).
- Alan Merriam: »The Anthropology of Music« Northwestern University Press (1964).
- Torben Monberg: »Mungiki – kulturen og dens religion på øen Bellona i Stillehavet« (Gyldendal 1978).
- Jane Mink Rossen: »Ethnomusicological Field Work on Bellona Island, Solomon Islands« Orbis Musicae 5:66-90 (Israel 1975-76).
- Jane Mink Rossen: »Polynesian Songs and Games from Bellona (Mungiki), Solomon Islands« (30 cm 33 rpm grammofonplade med teksthæfte) Folkways FE 4273 (1976).

- Jane Mink Rossen: »Polynesian Dances of Bellona (*Mungiki*), Solomon Islands« (30 cm 33 rpm grammofonplade med teksthæfte) Folkways FE 4274 (1978 a).
- Jane Mink Rossen: »The *Suahongi* of Bellona: Polynesian Ritual Music« *Ethnomusicology* 22:397-439 (1978 b).
- Jane Mink Rossen: »Some Bellonese Musical Concepts and Points of Conflict with the Church« *Antropologiska Studier* 25-26:21-32 (Stockholm 1978 c).
- Jane Mink Rossen: »Musik-traditionen på Bellona« *Jordens Folk* 13:97-107 (1978 d).
- Jane Mink Rossen og Margot Mink Colbert: »Dance on Bellona, Solomon Islands: A Preliminary Study of Style and Concept«. *Ethnomusicology* 25:447-466 (1981).
- Jane Mink Rossen: »Dans fra *Mungiki* (Bellona)« *Musik og Forskning* 7:240-260 (1981).
- Jane Mink Rossen: »Musical Traditions of Bellona: A Study in Ethnomusicology (under forberedelse).
- Stephen Tyler, ed.: »Cognitive Anthropology« Holt, Rinehart and Winston (New York 1969).
- Klaus P. Wachsmann: »The Changeability of Musical Experience« *Ethnomusicology* 26:197-216 (1982).

Abstract

The present article shows the interrelationship between theoretical and personal development in ethnomusicological research. An account of the author's experiences in the field illustrates the complexity of such research, and an annotated bibliography of the author's publications on the subject is given.