Universitetet i Sørøst-Norge
Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap
–

Mastergradsavhandling
Studieprogram: Master i Tradisjonskunst
Vår 2019

Rikke Christine Roseng

«Den trur jeg også kom te å ville dø med meg»

Et kunstnerisk utviklingsarbeid med hovedvekt på spørsmålet om autentisitet, gjennom praktisk bruk av Gjerdesamlingen.

Universitetet i Sørøst-Norge
Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap
Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk
Postboks 235
3603 Kongsberg

http://www.usn.no

© 2019 Rikke Christine Roseng

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Denne avhandlingen har to hovedtema. Det første temaet er å undersøke hva som finnes av vokalstoff i Gjerdesamlingen fra Vestfold. Vokalstoffet blir midlertidig organisert og kategorisert ved hjelp av digitale verktøy. Gjennom utprøvninger og bruk blir noe av vokalstoffet utvalgt til et videre kunstnerisk utviklingsarbeid. Det andre temaet i avhandlingen er begrepet «autentisitet», og hvordan det kan oppfattes i folkemusikkmiljøet. Ord som «naturlig» og «ekte» kan ofte bli brukt om autentisk folkemusikk, og denne bruken av begrepet diskuteres. Mitt forhold til autentisitet blir beskrevet ved hjelp av «autentisitetsregler». De utvalgte sangene fra Gjerdesamlingen blir brukt for å undersøke, og å eksemplifisere autentisitetsreglene og mitt forhold til autentisitet, både før og etter prosjektet. Autentisitetens påvirkning på valg og bruk av repertoar diskuteres, og det beskrives hvordan mitt autentisitetssyn endres gjennom bruk av vokalstoffet og drøfting av teori. To teorier om autentisitet diskuteres, og gjennom bruk av disse kommer jeg frem til en ny forståelse av autentisitet.

Abstract

This thesis consists of two main themes. The first is the question of what vocal material can be found in «Gjerdesamlingen» from Vestfold. This vocal material is provisionally organized and categorized with the help of digital tools. By testing and using the material practically, some of the material is chosen for further artistic development. The second theme is the term «authenticity» and how that term can be understood in a folk music setting. Words like «natural» and «real» can often be used to describe authentic folk music, and this usage of the term is discussed. How I relate to authenticity is described through «the rules of authenticity». The selected material is used to exemplify my relationship with authenticity, both before and after the project. How authenticity influences and influenced my choice and use of repertoire is explained, and also how my view on authenticity changed through the usage of the vocal material and discussion of theory. Two theories regarding authenticity are discussed, and a new understanding of authenticity is reached.

Innholdsfortegnelse

1 Innledning ... 8

1.1 Motivasjon ... 8

1.2 Problemstilling ... 9

1.3 Metode ... 10

1.4 Oppbygging av oppgaven ... 10

2 Vestfold og historikk ... 12

2.1 Vestfold ... 12

2.2 Hvalfangst ... 13

2.3 Det Evangelisk-Lutherske Kirkesamfunn ... 16

3 Gjerdesamlingen ... 18

3.1 Historikk ... 18

3.2 Dataorganiseringsarbeid ... 19

3.3 Resultat av dataorganisering ... 22

4 Autentisitet og ideen om «det ekte» ... 23

4.1 Autentisitet i dagligtale ... 23

4.2 «Autentisitetsregler» ... 26

4.2.1 Positive sider ... 29

4.3 Teorier om autentisitet ... 30

4.4 Diskusjon ... 31

4.4.1 Førstepersonautentisitet - Å være tro mot seg selv ... 31

4.4.2 Tredjepersonsautentisitet - kontakten med fortiden ... 32

4.4.3 Andrepersonsautentisitet - mottakerens engasjement ... 35

4.4.4 To hovedpoeng ... 37

5 Sangene i Gjerdesamlingen ... 38

5.1 Stiltrekk ... 38

5.2 Metode for utvalg ... 38

5.2.1 Utvalgte sanger ... 41

5.2.2 Autentisitetsfaktoren ... 41

5.2.3 Kildenes påvirkning ... 42

5.3 Historikk og autentisitet ... 42

5.3.1 Amanda og Herman hos Hegna, CD 24 ... 43

5.3.2 Hawaiinatt-valsen Einar Kleppan, CD 39 45
5.3.3 Hvalfanger Thorvald Einar Kleppan, CD 39 48
5.3.4 I hagen springer blakken Margit, CD 32 50
5.3.5 I tyveårsalderen Hjalmar Bergene, CD 20 51
5.3.6 Spørrevisa Einar Kleppan, CD 1 53
5.3.7 Kjenner du a Netta Ole Gabriel Yndestad, CD 21 55
5.3.8 Sangleik Gerda Finsberg Hansen, CD 45 58
5.3.9 Søte Jesus Elida Berg, CD 31 59
5.3.10 Totenvisa Einar Kleppan, CD 1 61

5.4 Resultat av arbeidet med sangene 63
5.4.1 Mitt forhold til materialet 63

6 Avslutning 68

6.1 Oppsummering 68

6.2 Konklusjon 68

6.3 Videre bruk av Gjerdesamlingen 70

6.4 Videre forskning 71

7 Litteraturliste 73

7.1 Bøker 73

7.2 Nettsider 74

7.3 Sanger og album 75

Forord

Dette arbeidet har vært en lang prosess med mange åpenbaringer og frustrerende blindgater. Heldigvis har jeg hatt mange personer rundt meg som har gjort prosjektet mulig å gjennomføre.

Den aller største takken går til veilederne mine, Ragnhild Knudsen og Tellef Kvifte, for utømmelig tålmodighet og oppmuntring. Ett tusen takker går også til min kjæreste, Mattias Cyvin, som har korrekturlest og dratt meg vekk fra kronglete formuleringer. Tusen takk til min mor, Helén Cecilie Røed, som korrekturleste i rekordfart, og min far Petter Henrik Hansen for informasjon om hvalfangst. Takk til alle jeg kjenner som bor i nærheten som har hunder, og som tok dem med til meg for at jeg skulle få et avbrekk i arbeidet. Takk til oldefar Christian Hansen som, da han var til sjøs, tegnet hvalfangstbåten som er brukt på forsiden.

Tusen takk til Vestfoldarkivet som ga meg tilgang til Gjerdesamlingen, uten deres hjelp hadde ikke dette prosjektet blitt noe av. Takk til Nasjonalbiblioteket, ved Astrid Nora Ressem, for leting etter skillingsviser, og Kari Lønnestad ved Folkemusikkarkivet i Telemark for kommentar om fremtidig bruk og forvaltning av folkemusikken fra Vestfold. Takk til Det Evangelisk Lutherske Kirkesamfunn, ved Arne Ludvigsen, for god hjelp og tips til litteratur om Jarlsberg Frikirke. En stor takk rettes også til Sandefjord Sangforening for generøs deling av sitt repertoar av hvalfangersanger. Takk til alle som har vært begeistret for et prosjekt med fokus på Vestfoldstoff, det er dere som har inspirert meg til å bli ferdig.

Enda en (kjempestor) takk må gå til Tone Holte for en stor gave; en utgitt versjon av Øystein Gjerdes hvalfangstviser som ellers har vært umulig å spore opp. Tusen takk for all hjelp til, og interesse for, dette prosjektet.

Rauland, mai 2019

Rikke Christine Roseng

1 Innledning

1.1 Motivasjon

Gjennom hele oppveksten har det vært viktig for meg å synge. Jeg har alltid likt å lære nye ting, og derfor startet jeg på folkemusikkstudiet på Rauland i 2013 uten noen tidligere kunnskap om musikken. Et stort fokus på studiet var å bli klar over egen lokaltradisjon, og vi ble oppfordret til å ta en titt i våre lokale arkiv. Det var lite informasjon på nett om folkemusikk fra Vestfold, men jeg fant hjemmesiden til Vestfoldarkivet. Der hadde de noen korte smakebiter av den musikken som hadde blitt samlet inn fra Vestfold, og jeg ble inspirert av at jeg hadde musikk fra lokalmiljøet som jeg kunne ta tak i. Jeg dro på besøk til Vestfoldarkivet i 2013, og fikk låne med meg hele Gjerdesamlingen, en innsamling fra Vestfold. Fra 2013 til 2016, da jeg tok bachelorgraden i folkemusikk, jobbet jeg av og på med samlingen, men kom ikke spesielt langt med arbeidet. Noe av grunnen til det var hvordan samlingen er sortert; den er ikke organisert fra før av, og det finnes ingen komplett oversikt over hva som finnes i samlingen. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 3.1 om Gjerdesamlingen.

Gjennom hele folkemusikkstudiet har fokuset på egen lokaltradisjon sittet hardt i meg. I perioder føltes det som at det eneste stoffet jeg hadde «lov» til å jobbe med var mitt eget, stoff jeg hadde vokst opp med, men siden jeg ikke vokste opp med musikken fra Gjerdesamlingen føltes heller ikke det som mitt eget. Siden jeg følte at jeg manglet denne bakgrunnen ble det vanskeligere og vanskeligere å ta tak i det stoffet jeg hadde funnet, og til slutt lå Gjerdesamlingen gjemt i en skuff. Jeg følte at jeg heller ikke kunne ta tak i noe annet stoff fra et annet sted, fordi hvis jeg ikke hadde et eierskap til mitt eget lokalstoff, hvordan kunne jeg få det i et annet? I løp av denne tiden ble jeg også veldig bevisst på konseptet autentisitet. Jeg syntes ordet dukket opp i så og si alle sammenhenger, og jeg fikk et inntrykk av at autentisitet var en av de viktigste kvalitetene til en folkemusikkformidler. Det at jeg ikke hadde et forhold til Gjerdesamlingen fra før av underbygget følelsen jeg hadde av å mangle den kvaliteten, og jeg fikk følelsen av å være uautentisk. Tok jeg tak i Gjerdesamlingen nå mistet jeg sjansen til å være autentisk i formidlingen av musikken fordi jeg ikke hadde lært den i et levende miljø, og heller ikke fra levende kilder. Lot jeg være hadde jeg ikke noe stoff å formidle. Det føltes som jeg gikk i en evig sirkel. Kanskje jeg egentlig ikke hadde sjansen i utgangspunktet?

Noe av motivasjonen for dette prosjektet er å kunne gi både meg og andre et solid grunnlag for å kunne bruke stoffet videre. Det er også ment som en åpning for diskusjon om hvordan autentisitet snakkes om i folkemusikkmiljøet. Jeg håper at denne oppgaven kan gjøre slik at andre, både musikere og ikke-musikere, kan finne samme glede i stoffet som det jeg har gjort.

1.2 Problemstilling

Det er mange elementer som påvirker hvor god en formidler er i en formidlingssituasjon. I dette prosjektet fokuserer jeg på autentisitetens rolle i slike formidlingssituasjoner. Med formidlingssituasjon mener jeg ikke bare konserter, men også undervisning. Det kan virke som at en god formidlerevne er noe du er født med fordi du er født inn i en tradisjon, at du har det i blodet, men stemmer dette? Er man nødt til å være født inn i en tradisjon for å kunne formidle stoffet på en overbevisende måte?

Grunnlaget til dette prosjektet er vokalstoffet i Gjerdesamlingen. Siden samlingen ikke har blitt organisert tidligere ble selvfølgelig en stor del av prosjektet å finne og organisere samlingens vokalstoff. Dette er det ene av prosjektets to hovedpunkter:

1. **Hva finnes av vokalstoff i Gjerdesamlingen?**
    a. Hvor mange sanger er det i samlingen?
    b. Hvilke sjangre finnes i samlingen?

Denne oppgaven er ikke ment som et komplett organiseringsarbeid av samlingen, selv om jeg har gjort mye organisering av stoffet for å kunne fullføre arbeidet. Prosjektet er heller ikke ment som en fullstendig historisk studie av hvalfangstmiljøet eller Det Evangelisk-Lutherske Kirkesamfunn.

Gjennom arbeidet med stoffet fra Gjerdesamlingen kom jeg frem til at mange av problemene jeg opplevde rundt musikken handlet om autentisitet og min følelse av at jeg manglet det. Etter det store organiseringsarbeidet valgte jeg ut et knippe sanger som jeg jobbet med videre. Gjennom dette arbeidet ble jeg klar over at min relasjon til autentisitet var et stort hovedelement i hvordan jeg forholdt meg til og brukte sangene. I Gjerdesamlingen handler mange av sangene om hvalfangst, sterk religiøs tro og

lokalhendelser som skjedde lenge før jeg ble født. Hvordan kan jeg, som er født i '93 og aldri vært spesielt religiøs eller vært på hvalfangst, formidle musikken som hørte til disse menneskene på en overbevisende måte, uten å ha samme bakgrunn eller vokst opp i tradisjonen? Kan jeg endre synet mitt på autentisitet?

2. **Hvordan opplevde jeg autentisitet, og hvordan har dette synet utviklet seg?**
    a. Hvordan har mitt syn på autentisitet påvirket meg som formidler og hva jeg velger å synge, og kan dette synet endres?
    b. Hvordan kan jeg formidle stoff med tema som jeg ikke har et tidligere forhold til?

1.3 Metode

For å svare på problemstillingen har jeg først og fremst undersøkt alt jeg har funnet av vokalstoff i Gjerdesamlingen og organisert materialet. Ut fra dette resultatet har jeg valgt ti sanger. Jeg gjorde mange praktiske utprøvninger for å velge ut disse sangene. Noen sanger ble valgt på grunn av mitt autentisitetssyn, og andre ble valgt på tross av det. Disse sangene ble brukt i et kunstnerisk utviklingsarbeid. Her forsket jeg på hvordan aspektene ved autentisitet framsto for meg i stoffet, som igjen påvirket eierskapsfølelsen min til stoffet, følelsen av om jeg kunne bruke sangene eller ikke. Gjennom det kunstneriske arbeidet og ved hjelp av ulike teorier om autentisitet forklarer jeg min egen opplevelse og forståelse av autentisitetsbegrepet, og hvordan den opplevelsen forandret og utviklet seg gjennom prosjektet. Disse teoriene henter jeg fra Allan Moores «Authenticity as authentication» (2002) og Margunn Bjørnholts «Kilder til begjær, inderlighet til besvær?» (2011) for å forske på hva autentisitet kan bestå av. Moore skriver i hovedsak om populærmusikk, mens Bjørnholt representerer et folkemusikalsk syn, selv om hun i hovedsak skriver om folkedans.

1.4 Oppbygging av oppgaven

Dette prosjektet er delt i to hovedtema; Gjerdesamlingen og arbeidet med den, og autentisitet og hvordan opplevelsen av det har påvirket og påvirker min formidling. Oppgaven er strukturert etter disse to temaene. Først, i kapittel 2, presenterer jeg noe historie om Vestfold, hvalfangst og Det Evangelisk-Lutherske Kirkesamfunn. Deretter

skriver jeg om folkemusikksamleren Øystein Gjerde og Gjerdesamlingen. Her beskriver jeg hvordan samlingen er organisert, hvordan jeg jobbet med samlingen gjennom prosjektet, og hvilket materiale jeg fant. Vedlegg 1 og 2 inneholder alle sangene jeg fant, og de jeg skrev ned teksten på.

I kapittel 4 skriver jeg om autentisitet og hvordan den kan oppfattes i dagligtale, og hvilke «autentisitetsregler» jeg oppfattet før jeg begynte med prosjektet. Her skriver jeg også om autentisitetsteoriene til Moore og Bjørnholt, diskuterer dem, og beskriver hvordan jeg har oppfattet dem og hvordan de er relevante i folkemusikkmiljøet.

I kapittel 5 beskriver jeg hvordan jeg valgte ut og hva som påvirket valgene av de ti sangene som jeg brukte som forskningsverktøy gjennom resten av prosjektet. Mine opptak av sangene og originalopptakene fra Gjerdesamlingen finnes som vedlegg. Jeg skriver om historikken og konteksten til de forskjellige sangene, og hva min oppfattelse av sangenes autentisitet var i begynnelsen av arbeidet. På slutten av dette kapittelet diskuterer jeg hvordan mitt autentisitetssyn på de utvalgte sangene har forandret seg gjennom bruk av sangene og teori. Jeg trekker inn teoriene til Moore og Bjørnholt for å beskrive forholdet jeg hadde til sangene i begynnelsen av prosjektet, og hvordan dette forholdet utviklet seg gjennom prosjektet.

Helt til slutt i kapittel 6 har jeg en oppsummering av funnene, og beskriver hvordan stoffet og funnene i oppgaven kan bli brukt videre.

2 Vestfold og historikk

2.1 Vestfold

Figur 1 Vestfold fylke av Kartverket/KF-arkiv

Vestfold er et lite fylke i Sørøst-Norge som grenser til Telemark i vest og Buskerud i nord, mens sør- og øst-siden grenser til Oslofjorden. Fylket er kjent for vikingskipsfunn i området (Osebergskipet og Gokstadskipet). Etter Oslo er Vestfold Norges minste fylke, og det tredje tettest befolkede. («Vestfold Fylkeskommune», udatert) Den største botettheten er langs kysten, noe som reflekterer fylkets lange historie som sjøfarts-område. Her finner du også Norges første bysamfunn, Kaupang, og en av landets eldste byer, Tønsberg. (Lundbo, 2018). Det har vært mye trafikk gjennom fylket, spesielt i nyere tid da Sandefjord og Tønsberg tok til med skipsfart og hvalfangst i Sørishavet.

Vestfold er ikke et typisk område man tenker på når det er snakk om folkemusikk. Det betyr ikke at det ikke fantes folkemusikk i området under og etter nasjonalromantikken; folkemusikksamleren Ludvig Mathias Lindeman kom til Andebu i 1869 og samlet inn folkemusikk. (Lindeman, 1997, s. 76) Allikevel har ikke området blitt forbundet med folkemusikk, og det kan det være mange forskjellige grunner til. Det var trolig lite attraktivt å drive innsamling i Vestfold i forhold til andre fylker med rikere tradisjoner (Ottesen, 2018, s. 42). Ragnhild Furholt skriver i sin masteroppgave at nasjonalromantikken inspirerte til å samle inn én type vise som skilte seg fra annen visesang, og ble sett på som «de egentlige folkevisene». «Seinare fekk desse folkevisene forskarbegrepet ballade». (Furholt, 2006, s. 5) Kan hende nasjonalromantikken med sitt fokus på en idealisert fortid, tatt vare på av bøndene i «uberørte» bygder, oppfordret innsamlerne til å fokusere på steder som ikke har og har hatt like mye gjennomfart som Vestfold? Uansett hva grunnen er har resultatet blitt at Vestfold sees på som et «svakt tradisjonsområde».

2.2 Hvalfangst

Hvalfangst har i stor grad bidratt til god økonomi i Vestfold. Etter Svend Foyns (m. flere) oppfinnelse av granatharpunen ble hvalfangsten både tryggere og mer lønnsomt. (Thoresen, 2014) Mange områder og familier i Vestfold har fortsatt en sterk hvalfangstidentitet selv om fangsten ikke lenger er aktiv. Dette gjelder kanskje spesielt i og rundt Sandefjord med hvalfangstmuseet og hvalfangstmonumentet i byen.

Mens hvalfangerne var ute på hvalfangst brukte de mye av fritiden på sang og musikk. Noen hvalfangstbåter organiserte til og med revyer blant annet på hvalfangststasjonen i Prins Olavs havn i Sør-Georgia, en øy nord for Antarktisk og vest for Sør-Amerika. (Gjerde, 1982, s. 27) Da hvalfangsten fremdeles innebar å kutte opp

hvalen på land (landstasjonsdrift, mest brukt i tidsrommet 1912-1927) var det vanlig at en del av mannskapet måtte overvintre. Dette var hardt og tungt psykisk, og mannskapet motarbeidet dette med å lage revyer. (Gjerde, 1982) Sangene fra hvalfangstbåtene er derfor ofte revyviser, og ofte betyr det at det har blitt satt ny og relevant tekst til populære melodier. En sang fra denne tiden som finnes i Gjerdesamlingen er revyvisa Spørrevisa (CD 1 og 38, Einar Kleppan, i kapittel 5.3.6. (Gjerde, 1982, s. 53) Melodien kommer fra den populære revysangen «Unnskyld at jeg spør» fra revyen «Spiritus» av Arne Svendsen. Dette er et typisk eksempel på at teksten har blitt forandret for å passe til et hvalfangerpublikum. Den originale teksten er til venstre, og hvalfangstversjonen er til høyre.

Er det kvinnenød i Mandal	Må man bruke påsa
finns det løyn i Sandefjord	når man pakke ska en flens
er det ingen store menn i Lillesand	Tror'u kokeriet noengang går lens
må en kvinne dra til Farsund	Kan'ke byssetellegramma
når hun ønsker å bli mor	få sin egen tell'grafist
tror De elskende kan bo på Hadeland	Onkel Anders greier biffen, det er visst

Sangene var også veldig beskrivende når det kom til livet om bord på hvalfangstbåtene, som for eksempel i denne linjen i fjerde vers av Magnus Thorsens hvalfangervise (CD 13, Hans Rikard Eskedal), som også kommer fra Gjerdesamlingen: «men melka som man får dertil det er jo farva vann».

Figur 2 Kosmos III og IV

Etter krigen ble det laget større hvalbåter (kokerier der hvalen kunne bli flenset ombord og kokt), og båter som kokeriene Kosmos III og Kosmos IV (avbildet over) hadde egne teatersaler. Disse kom fra rederiet Kosmos, eid av Anders Jahre, som nevnes i noen sanger, som for eksempel Spørrevisa «Onkel Anders greier biffen, det er visst» og i «Totenvisa»: «I Sandefjord kom jæ te kontoret te'n Ænders Jahre og dæ va gruss» (Einar Kleppan, CD 1, kapittel 3.5.10). Arbeidet på hvalfangstbåtene var fremdeles veldig tøft fysisk og psykisk, her beskrevet av en mann som reiste ut for første gang på førtitallet «(...) noen tørna jo, vi hadde tre stykker som ble sinnssyke, for det blir jo mye sjugdom sånn, nedpå feltet, vet du. Ting som de ikke hadde vært borti før.» (Gjerde, 1982, s. 57) Derfor var det veldig viktig å opprettholde kulturen for revy. Musikklivet og revyer fikk støtte ombord av rederi og bestyrer, og de av mannskapet som var med på å skrive revyene fikk til og med betalt fri fra jobb for å kunne skrive. (Gjerde, 1982, s. 60) Det var også orkester ombord, sammensatt av mannskapet, med instrumenter som de selv hadde tatt med (mandolin, trekkspill, klarinett, gitar). Orkestrene fikk øve i lugarene og i messene. Revyvisene som de skrev hadde ofte en «brodd», og de av mannskapet som skrev teksten var ikke redd for å kritisere ledelsen og livet de levde ombord. Ett eksempel på dette er Kosmos III-visa (CD 39, Einar Kleppan), der teksten til første vers er

Her på treern er'e bra
Ingen hvalær her i da
Ingen båtær som leverær under hekken
Nei han Tomas det er gutt,
Finner uværet til slutt
For på hvar'n så virker han
Som reine skrekken

Dette er et vers rettet mot bestyrer Tomas Hansen fra Nøtterøy. Han ble kalt «hvalskrekken» av mannskapet på Kosmos III (derav første setning) fordi «han var så fæl te å finne uvær». (Gjerde, 1982, s. 60)

Det har vært vanskelig å finne ut av nøyaktig når disse revyene ble satt opp, om de ble satt opp på nedturen (til Sørishavet) eller hjemturen (til Norge), eller begge. Denne kommentaren er litt tvetydig «Det blei ført opp én gang, på kvelden på varmen, på nedturen og hjemturen.» (Gjerde, 1982, s. 60)

2.3 Det Evangelisk-Lutherske Kirkesamfunn

Det Evangelisk-Lutherske Kirkesamfunn (DELK), kjent som Jarlsbergske frimenighet frem til 1951, har rot i en vekkelse som oppsto i Vestfold etter besøk fra Hans Nielsen Hauge i 1797 og 1802. DELK er Norges eldste lutherske frikirkesamfunn, og ble stiftet i Jarlsberg i 1872. Under gudstjenesten ble det ofte sunget salmer fra Kingos og Brorsons salmebøker (Gjerpe, 1978, s. 72), og derfor har mange av salmene fra Gjerdesamlingen et danskpreget språk. Her er et eksempel fra fjerde vers i «Alle vegne hvor jeg vanker», CD 31 med Elida Berg.

O hvor vil jeg meg da glede
Når min Jesus meg vil klede
Før(e) inn på Himles slott
O, hva vil det være godt

Sangen ble ofte ledet av klokkeren og en liten gruppe sangere, for orgelet hadde ikke kommet til mange av de mindre kirkene, og andre instrumenter var ikke velkomne i gudstjenesten. (Gjerpe, 1978, s. 72) På grunn av manglende akkompagnement ble

sangstilens utvikling med andre ord ikke påvirket av den tempererte skalaen (i hvert fall ikke i kirken). Mange av salmene ble sunget på folkemelodier i lokale versjoner. «Ja, det fantes haugianere på flere steder som regnet folketonene for mer kristelige enn koralmelodiene.» (Gjerpe, 1978, s. 73) Etterhvert kom det både nye prester og orgel inn i kirkene, og den spesielle syngestilen ble mindre og mindre brukt. Allikevel var det noen som holdt på sangen, og sangtradisjonen overlevde lenge.

> Folk heldt og på å miste tonane sine no: for dei nye strenge prestane ville ikkje veta av 'alle disse overflødige snirkler og kruseduller' og millomtonar som høyrde folketonen til, og som aldri kunne lystre orgelet. Men ein og annan haugianaren ville ikkje bøygje seg her, og så vart den gamle religiøse folketonen bruka på husmøte til opp imot 1900 og sume stader lengre og.
> (Gjerpe, 1978, s. 72)

3 Gjerdesamlingen

3.1 Historikk

Gjerdesamlingen er en folkemusikksamling fra Vestfold, og ble samlet inn av Øystein Gjerde (1952-1993) fra 1979. Den blir tatt vare på av Vestfoldarkivet, og inneholder 69 kassettbånd og 15 kopibøker med tekster og intervju. Hver kassett varer i omtrent én time, så det er totalt 69 timer med spilletid. Samleren Øystein Gjerde prøvde å samle inn alt det informantene hadde på hjertet. Glette skriver i «Hvalfangstviser i Vestfold» om Gjerde; «Han hadde lenge meint at det er viktig å skrive ned dei visene som kanskje har 'vederkveget og lettet mange bitre hjerter'.» (1983, s. 3) Det finnes ikke mye nedskrevet informasjon om Øystein Gjerde, eller om hans motivasjon til å samle stoff fra Vestfold. Han nevner heldigvis i forordet til «Folkelige viser fra hvalfangst» (1982) at han først fikk ideen til å starte en innsamling da han jobbet som platearbeider på Framnæs Mekaniske Verksted (FMV) i Sandefjord.

> Skipsbyggeriene i Vestfold er fascinerende arbeidsplasser. (...) Gjennom kontakten med de eldre arbeiderne der, fikk jeg interessen for en grein av lokalhistorien til Vestfold - hvalfangsten. 90% av alle arbeidere over 40 år hadde vært på hvalfangst. Alle kunne fortelle fra den tida. Alle hadde et forhold til hvalfangsten. (Gjerde, 1982, s. 1)

I løpet av den tiden han jobbet på FMV ble han kjent med mange som hadde vært med på hvalfangst, og fikk etter hvert ideen om at det måtte finnes en visetradisjon tilknyttet hvalfangsten. Han søkte tidlig om økonomisk støtte, men fikk avslag. Ideen forble urealisert i noen år før han søkte om og fikk midler fra Norsk Kulturråd. Etter dette begynte han å samle inn «all slags folkelig musikk, deriblant hvalfangstviser». (Gjerde, 1982, s. 1)

Som sagt finnes det lite informasjon om Øystein Gjerde. Noe av det lille som finnes nevner at noe av motivasjonen hans for en innsamling i Vestfold var at han hadde et «pedagogisk utviklingsarbeid». I forordet til «Hvalfangstviser i Vestfold» står det:

> Lærer Øystein Gjerde, Sandefjord, var student ved 1-årsstudiet i norsk ved Eik lærerhøgskole skoleåret 1981/82. Som pedagogisk utviklingsarbeid arbeidet han

> med innsamling av hvalfangstviser fra Vestfold, og leverte til avsluttende vurdering en omfattende visesamling, samt 'Lærerens bok'. (1982)

Dette er den eneste kilden jeg har som nevner dette «pedagogiske utviklingsarbeidet», og i samme heftet er det et kapittel som heter «skolen og hvalfangstvisene», så om heftet er kortversjonen eller det endelige prosjektet er usikkert. Uansett peker kildene på at Gjerde produserte en visesamling med hvalfangstmusikk basert på det han samlet inn i Vestfold. Dette kan være «Folkelige viser fra hvalfangst» (1982), men det er usikkert.

Gjerdesamlingen inneholder ikke bare hvalfangstmusikk, selv om det var det Gjerde var mest interessert i, men også salmer, barnesanger og skillingsviser. På Vestfoldarkivets hjemmesider står det at Gjerdes mål for samlingen var å samle inn og løfte frem stoff fra fylket, og vise at det fantes tradisjonsmusikk fra Vestfold. Gjerde jobbet sammen med Anne Grethe Huseby, Per Ola Nyhus og Svein Aakerholt, som alle hadde tilknytning til Vestfold og tradisjonsmusikken. Disse fire kopierte alt fra brev til gamle noter, og samlet sammen de 15 kopibøkene og 69 kassettbåndene. Opptakene handler ikke bare om musikken, men også om miljøet rundt og hvordan musikken ble brukt. Stoffet fra Gjerdesamlingen har ikke blitt brukt veldig mye tidligere, så vidt jeg vet er det bare to musikalske utgivelser som tar utgangspunkt i samlingen. En av dem er kassetten «Hvalfangstviser» (1987) utgitt av visegruppen Ankerspill, der Øystein Gjerde var medlem. Den andre er en kassett fra Sandefjord Sangforening «Hvalfangerviser» (1994).

3.2 Dataorganiseringsarbeid

Siden jeg tar utgangspunkt i Gjerdesamlingen er musikkmaterialet til dette prosjektet allerede samlet inn. Det var allikevel mye arbeid som måtte gjøres før samlingen kunne brukes på en effektiv måte. De 69 kassettbåndene Gjerdesamlingen består av har ikke blitt behandlet noe særlig videre, bortsett fra at de har blitt overført til digitale filer som før var tilgjengelig på CD. Dette vil si at hver lydfil tilsvarer én kassettside.

Figur 3 Visualisering Gjerdesamlingen

Gjerdesamlingsmappen har 69 CD-mapper, en for hver kassett, og i tittelen til hver mappe står det tilhørende nummer og navnet på hovedkilden (utøveren) i opptaket. Selv om det bare er navnet på hovedkilde i tittelen på mappene betyr ikke det at det ikke er flere kilder i hver lydfil. Noen ganger kan én mappe være delt inn i 2 hovedkilder, en i lydfil 1 og en annen i lydfil 2, andre ganger er det én hovedkilde i begge lydfilene med mange supplerende mindre kilder som kommer med småstubber eller relevant informasjon. Hver mappe har et tilhørende PDF-dokument med metadata som kildeinformasjon og innholdsoversikt, men mange ganger er det mangler på begge; innholdsoversikten kan være «snudd», så del 1 egentlig er del 2, eller opptaket kan inneholde stoff fra forrige utøver uten at det blir nevnt i PDF-en. Se vedlegg 3 for eksempel på PDF fra CD 20.

Én kassettside er omtrent 30 minutter spilletid, og lydfilene var ikke delt opp i separate spor. Med 69 kassetter innebærer det 69 timer med spilletid man bør gå gjennom for å ha totalkontroll på alt av stoffet. Innholdet av hver lydfil er beskrevet i separate PDF-dokument i hver sine mapper, og dette betyr at man må åpne 69 separate PDF-dokument for å få en tilsynelatende fullstendig oversikt over hva lydfilene inneholder. Som jeg nevnte er det mangler i metadataene, både i form av manglende tidspunkt på sangene i alle i PDF-ene, og i form av noen ufullstendige oversikter som ikke stemmer overens med det som finnes i tilhørende lydfil. Det er heller ikke alle PDF-ene som nevner alle sangene som finnes i tilhørende lydfil, så for å finne alt må man lete manuelt. Det vil si at man må åpne hver enkelt 30 minutters lydfil og høre eller spole gjennom for å finne det man er på jakt etter. Å organisere dette stoffet, og gjøre det litt mer brukervennlig, ble derfor naturligvis en stor del av prosjektet.

For å organisere stoffet har jeg brukt de tilhørende PDF-ene for å velge ut de mappene som inneholder vokalstoff, og jobbet ut fra den informasjonen som er skrevet

ned. Jeg tok også et tilfeldig utvalg av mapper der det *ikke* var noen nedskreven informasjon om vokalmusikk, men i de mappene fant jeg ikke noe vokalmusikk. Jeg hørte gjennom alle lydfilene der sang ble nevnt i PDF-ene, og da fant jeg vokalmusikk i mappe nummer 1, 11, 13, 14, 19, 20, 21, 24, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 54, 58, 62 og 66. For å dele opp hver lydfil i separate spor brukte jeg programmet Logic Pro X.

Figur 4 Visualisering spor

En typisk lydfil inneholder veldig mye snakk om kildens liv og opplevelser. Det er ofte fortellinger om hvalfangst siden Gjerde besøkte mange hvalfangere, og mye av tiden ble brukt til å diskutere hvem Gjerde skulle besøke neste gang. I visualiseringen er det de lysegrå blokkene som representerer denne typen snakk, stillhet, påfyll av kaffe og diskusjon om hvem som kunne vært gode kilder, men som er døde. Noen ganger måtte Gjerde bruke lang tid på å få kilden til å bli komfortabel nok til å synge, og andre ganger var Gjerde mer interessert i historien rundt sangene enn å ta opp flere sanger. Ofte var historiene rundt sangene viktig for å forstå konteksten de ble brukt i, og i visualiseringen er disse historiene representert med blokkene med «relevant info». Noen ganger var kildene effektive og sang mange sanger etter hverandre, med litt informasjon mellom hver sang, og andre ganger tok det lang tid for kilden å komme seg gjennom en sang. Teksten og melodi kunne bli glemt, vers ble gjentatt, og sanger ble begynt på flere ganger uten å bli avsluttet. Dette er representert med den store blokken med «sang».

Hver sang jeg fant i lydfilene lagret jeg som et eget spor, og jeg endte opp med 169 spor med en spilletid på omtrent 5 timer og 15 minutter. Noen av sangene kom to eller flere ganger fordi flere informanter sang inn de samme sangene, og også fordi de samme opptakene kom på flere steder i samlingen, og derfor vil jeg ikke si at det er 169 forskjellige sanger. Det kan være vokalmateriale jeg ikke har funnet, siden jeg ikke har hørt gjennom lydfilene der PDF-en ikke nevnte vokalmaterialet.

3.3 Resultat av dataorganisering

Den totale oversikten over de 169 enkeltlydsporene jeg laget fra Gjerdesamlingen kan sees i vedlegg 1; «Gjerdesamlingen og dens vokalmusikk». Jeg har brukt «CD» og ikke «mappe» i denne oversikten fordi samlingen også bruker «CD» for å referere til mappene. Der har jeg skrevet tittelen til alle sangene, hvilken CD den kommer fra, og hvilken informant som sang den inn. Jeg har også gjort en foreløpig kategorisering av sangene i sjangere basert på stiltrekk og den bakgrunnsinformasjonen som har vært tilgjengelig. Med «Hvalfangstvise» menes både viser og revyviser som ble brukt på hvalfangstskipene, men også sanger som handler om hvalfangst som ikke ble brukt til sjøs. Det har vært vanskelig å skille de to. Sangene i revykategorien handler ikke om hvalfangst og måtte derfor være en egen sjanger.

Den totale summen ser slik ut:

Sjanger	**Antall**
Vise	76
Hvalfangst	46
Salme	22
Revy	11
Sangleik	6
Skillingsvise	5
Dans	2
Middelalderballade	1

4 Autentisitet og ideen om «det ekte»

4.1 Autentisitet i dagligtale

Når musikken blir videreført har den ofte tilhørende historier som beskriver og bekrefter musikkens tilknytning til et område eller en person. Fortellinger om at noen spellemenn får eller fikk en slått «fra naturen» styrker ideen om at musikken er «naturlig», «ekte» eller «fra hjertet», med andre ord: autentisk. Ragnhild Furholt skriver «Når ein talar om vokal folkemusikk som 'natur', er det ideologien i nasjonalromantikken som ligg bakom, der tankane om det 'ekte og opprinnelige' var noko naturgitt og reint som var upåverka av tid, menneske og kultur.» (2012, s. 13)

Ut fra mine erfaringer i folkemusikkmiljøet vil jeg si at noen, både mottakere og formidlere, prioriterer å fremstå som autentiske. Selve begrepet blir sjeldent brukt, det er nok svært få som sier «dette var ikke autentisk nok for meg». Likevel blir det underforstått gjennom et fokus på etternavn («riktig» familiehistorie), hvem man har lært fra og hvilken tradisjon man forholder seg til («riktig» tradisjon), og hvor man kommer fra («riktig» geografisk tilhørighet). Dette kan oppfattes som at det er selve musikken og det geografiske området som besitter autentisitet, og ikke formidleren.

At noen *er* autentiske fordi de er innenfor de nevnte kategoriene blir ikke gjort eksplisitt. Likevel blir kategoriene fokusert på, og at disse kategoriene også innebærer en autentisering hintes til i for eksempel dagligtalen, i undervisningssituasjoner og i konsertbeskrivelser. For å konkretisere dette har jeg tre eksempler fra forhåndsomtaler av konserter fra Folkemusikkscena på Rauland, ett fra 2016, ett fra 2017 og ett fra 2018. Dette er ikke fordi Folkemusikkscena ofte har slike beskrivelser, snarere tvert om, men fordi det ellers er vanskelig å finne slike beskrivelser skriftlig.

Den første er en konsert med Gjermund Larsen og Frode Haltli. Beskrivelsen av Larsen starter slik: «Gjermund Larsen (f. 1981) er fødd med folkemusikken i blodet (...).» (Folkemusikkscena på Rauland, 2016) En kan tenke seg at denne kommentaren er med på å styrke hans tilknytning til folkemusikken, og også å gi leseren ideen om at musikken er en del av Larsens natur, han «har det i blodet». Det andre eksempelet er fra en konsert med Ragnhild Furholt. I beskrivelsen av konserten står det: «I (Telemark) blomstrar folkesongen kan hende meir enn nokon annan stad i landet, og Ragnhild syng gjerne dei flotte visene her.» (Folkemusikkscena på Rauland, 2018) Også her får leseren en

sammenheng mellom et tradisjonsstoff/person og natur, som igjen styrker stereotypien om at folkemusikk er tett knyttet til naturen og «det naturlige». Det tredje eksempelet er fra en konsert med Einar Øverland og Jon Bondal, der en del av Øverlands introduksjon ser sånn ut:

> (Einar) kjem opphaveleg frå Seljordsheia. Fyrststunds lærde han heime, av foreldra Halvor og Torill, som spila båe. Onkel av Torill var Erik Øverland, som i si tid var mykje i lag med Lars Fykerud, og lærde av han. Seinare fekk Einar lære av brørne Jens og Olav Færstaul, òg frå Seljordsheia. Olav var fyrste læremeisteren av Bjarne Herefoss. Endeleg har Einar lært av Gudmund Manheim, og han nemner særskilt at der fekk han utvikla bogateknikken.
> (Folkemusikkscena på Rauland, 2017)

I denne delen av beskrivelsen er fokuset på familiehistorie, hvor formidleren kommer fra, og hvem han lærte av. Dersom man for eksempel ser på disse tre konsertbeskrivelsene utenfra, som en nykommer til folkemusikksjangeren, er det kanskje ikke vanskelig å forestille seg at beskrivelsene kan være med på å påvirke hva man tror er viktig i folkemusikken. Denne språkbruken, om familie, tilhørighet til en tradisjon, det «naturlige» i musikken, vil, uansett intensjon, være med på å påvirke forventingene man har til formidlere, og kan fremmedgjøre musikken for formidlere som ikke oppfyller eller er enig i disse kravene. Jeg vil igjen nevne at dette fokuset/måten å beskrive formidlere og musikk på, ikke bare finnes i konsertbeskrivelser, men også i undervisningssituasjoner og dagligtale. Spørsmål om hvor familien din er fra, om man har spilt eller sunget folkemusikk fra ung alder, og hvilken tradisjon man spiller, kan oppleves som en utspørring/granskning av hvor mye autentisitet man «sitter på». Påstanden at flere opplever, og blir påvirket, av autentisitet baserer jeg på min egen bacheloroppgave «Telemarksimperialismen og oss» (Hansen, 2016) der jeg intervjuet flere studenter på Rauland om deres oppfattelse og opplevelse av autentisitet.

Da jeg begynte på folkemusikkstudiet i 2013 var det mye snakk om Daniel Sandén-Warg (Hammershaug, 2007) som hadde flyttet fra Sverige til Setesdal for å sette seg inn i den lokale tradisjonen. Siden ingen utdypet denne situasjonen og forklarte den, men heller nevnte den i sidebemerkninger om hvor inspirerende det var å høre om Sandén-Warg, opplevde jeg dette som en oppfordring om at alle som var «uten tradisjon» burde gjøre noe liknende. For meg var dette et uoppnåelig ideal. Ville jeg bli inkludert i folkemusikkmiljøet måtte jeg forandre hele livet mitt og velge én spesifikk tradisjon som jeg *kanskje* kunne bli inkludert i en dag, men bare om jeg gjorde drastiske endringer i

dagliglivet som Sandén-Warg gjorde. Det ingen forklarte var at Sandén-Warg ble bedt til Setesdal av Hallvard Bjørgum for å gå i lære hos han, fordi Hallvard var overbevist om at Daniel hadde et talent som kunne utvikles videre.

Dersom denne autentisiteten jeg har beskrevet ovenfor får en stor plass i ens oppfattelse av folkemusikk, kan det fort virke som at autentisitet er noe som alle blir født med. Det kan også virke som at mengden man får fra fødselen av ikke kan forandres med mindre man gjør noe drastisk slik som Sandén-Warg gjorde. Derfor, om man mangler autentisitet på noen punkt, kan det føles som at man må jobbe dobbelt så hardt for å komme på samme «autentisitetsnivå» som andre. Ikke bare må man lære seg tradisjonen om man kommer utenfra, men man må også bytte sin egen identitet inn i noe som er mer akseptabelt for de som er innenfor tradisjonen. Det kan føles som at man må unnskylde sin oppvekst og bakgrunn for å få lov til å ta del i musikken. Nøyaktig hva som er innenfor er heller ikke helt tydelig, så dette arbeidet kan føles uoverkommelig siden autentisitet ikke lar seg måle.

Det er heller ikke bare fokus på *om* man «har» autentisitet, men også *hvem* som sier at man har den. Selv om en studiekamerat eller «mannen i gata» oppfatter deg som autentisk betyr det ikke like mye som hvis en kjent tradisjonsbærer synes det samme. Disse tradisjonsbærerne kan føles som autentisitetsdommere, og at de har definisjonsmakten. Det kan bli et fokus å overbevise autentisitetsdommerne om din autentisitet, og fokuset på musikken kommer i annen rekke.

Her er det viktig å poengtere at slike holdninger ikke fremmes i folkemusikkmiljøet, og noen formidlere opplever det ikke i det hele tatt. Jeg mener ikke at det er noen som aktivt prøver å støte ut nykommere eller de som kommer fra områder som tradisjonelt sett ikke blir sett på som sterke. Allikevel er det en realitet at flere blir påvirket av snakket rundt og holdningene til autentisitet, og det er den virkeligheten jeg tar utgangspunkt i.

Når ord som ekte og naturlig blir brukt synonymt med autentisk kan det være vanskelig for en som kommer utenfra miljøet å føle at hen kan ta plass i miljøet. Når det ekte blir knyttet opp mot den nasjonalromantiske ideen av at folkemusikken er naturlig, at musikken er knyttet fast til geografiske steder og slekter, blir det vanskelig å føle seg autentisk dersom man kommer fra et område uten en sterk folkemusikalsk bakgrunn. Det kan føles som at for å være autentisk må man «ha det i blodet», og ikke noe som man kan tilegne seg.

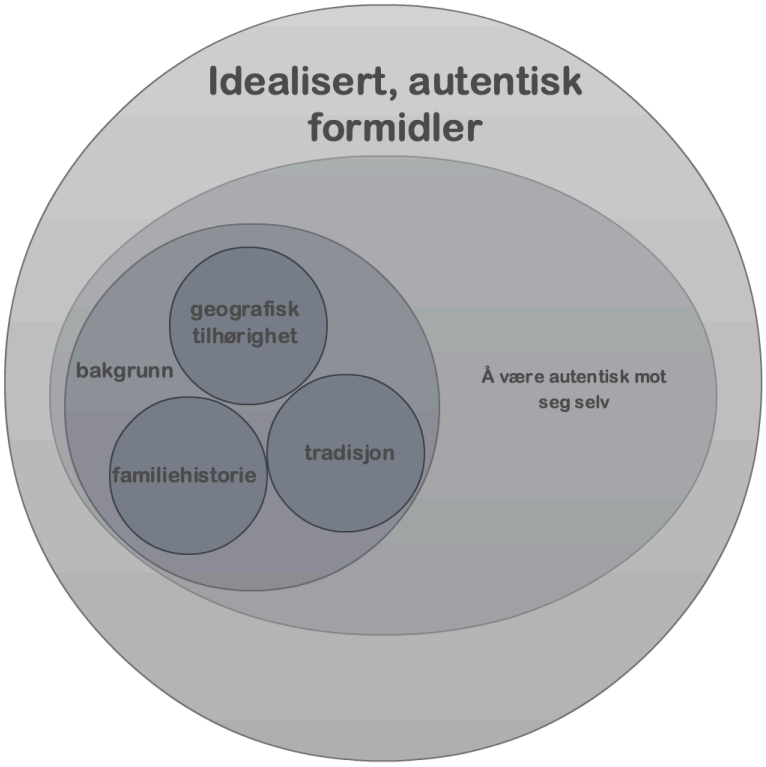
4.2 «Autentisitetsregler»

I folkemusikkmiljøet opplever jeg at folkemusikk og autentisitet noen ganger blir brukt som om de er synonym. Ordene og uttrykkene som brukes kan være «autentisk spillemåte», «autentiske kilder», «autentiske sanger», «autentiske tradisjoner», eller «autentisk formidling». Jeg tror autentisitet er et begrep som de fleste folkemusikkformidlere har vært borti. Hva som er det underliggende budskapet når begrepet brukes er ikke lett å finne ut av. Bruken av begrepet blir ikke diskutert ofte, slik at de fleste har sitt eget syn på hva begrepet egentlig betyr. I løp av min tid i folkemusikkmiljøet har jeg endt opp med å forstå autentisitetsbegrepet som synonym med noe «ekte», «naturlig», «upåvirket» eller «tradisjonelt», uten at jeg har opplevd noen eksplisitte diskusjoner av selve konseptet. Det som har påvirket meg til å ha dette synet er hvordan autentisitet blir snakket om i dagligtalen, som jeg skriver om i kapittelet over.

På ett eller annet punkt i begynnelsen av studiet mitt på Rauland i 2013 begynte jeg å konkretisere dette synet på hva som er riktig folkemusikk i form av et sett «autentisitetsregler». Kort oppsummert er autentisitetsreglene delt i to, der den første delen har tre hovedregler om hvilken bakgrunn en autentisk formidler bør ha. Disse er en riktig geografisk tilhørighet, å bruke en riktig tradisjon, og å ha en riktig familiehistorie. Den andre delen handler om du er autentisk mot deg selv når du synger/spiller, men hvor autentisk du kan være blir påvirket av hvilken bakgrunn du har. Jeg, med min bakgrunn i en ikke-folkemusikalsk familie som kommer fra Vestfold, kan ifølge disse reglene ikke formidle for eksempel Telemarksstoff autentisk. For å være tro mot meg selv kan jeg heller ikke bruke Telemarksstoff, fordi det går imot min autentisitet og bakgrunn som Vestfolding. I skrivende stund har jeg en annen oppfatning av autentisitet, men for at leseren skal forstå mine valg i oppgaven er det viktig å beskrive hvordan jeg opplevde autentisitet før.

Det virket som at det var forventet at de som kom utenfra folkemusikkmiljøet skulle forsøke å holde seg innenfor autentisitetsreglene dersom de hadde lyst til å bruke folkemusikken. Som beskrevet i forrige delkapittel kan det være vanskelig dersom autentisitet blir snakket om på samme måte som det jeg opplevde; noe naturlig som man har i blodet, og noe som man ikke kan tilegne seg. Det virket som at autentisitet var synonymt med kvalitet.

Jeg har ikke funnet litteratur som snakker om denne måten å se autentisitet på. Derfor kan jeg bare ta utgangspunkt i det jeg selv har opplevd og fått høre om fra andre i folkemusikkmiljøet. For å forklare denne oppfattelsen av autentisitetsreglene har jeg laget et diagram. Diagrammet burde videreutvikles, da mye mangler, men det illustrerer hovedpoenget. Dette er ment som en overdramatisering av hvordan autentisitet kan oppleves, og er et bilde på en idealisert, uoppnåelig folkemusikkformidler.



Figur 5 Diagram - idealisert formidler

Del 1, bakgrunn

Riktig geografisk tilhørighet

Med dette menes at du bør være født og oppvokst i et område som har en sterk, kjent og levende tradisjon, som for eksempel Telemark. Dersom du er født i et område der folkemusikken ikke har hatt en like stor plass i lokalkulturen, som Oslo, Øst- og Vestfold, kan denne «uautentiske bakgrunnen» motvirkes dersom du flyttet til et riktig område i løp av barndommen, eller dersom du har familiehistorie fra et riktig område. Disse områdene kan bli referert til som «høystatusområder».

Bruk av riktig tradisjon

Riktig tradisjon er en tradisjon som er koblet til et høystatusområde, har en lang historie, og kan spores langt tilbake i tid gjennom lange traderingslinjer. Det er helst muntlige/ubrutte traderingslinjer. Dersom du ikke har en riktig geografisk tilhørighet kan det virke som at du heller ikke får lov til å bruke tradisjonen som hører til område med mindre du er en spesielt god formidler.

Riktig familiehistorie

En riktig familiehistorie betyr at familien (din) kommer fra og bor i et høystatusområde der en riktig tradisjon blir brukt. Familien bør ha spellemenn i familien, og du bør ha vokst opp med å se mor og far delta på kappleik og/eller være medlem av det lokale folkemusikkmiljøet i deres bygd. At dette er et fokus for noen i folkemusikkmiljøet kan vises gjennom fokusering på og fascinasjon av etternavn. Jeg, som ikke har et etternavn som er relatert til folkemusikk, opplevde meg selv som mindre interessant enn andre som hadde samme bakgrunn som meg, men et etternavn med røtter i for eksempel Telemark.

Alle disse tre hovedpunktene har noe med hverandre å gjøre, og er så overlappende at det ofte kan være vanskelig (og også ubrukelig) å skille de tre. Det føles som at dersom man vil bruke en riktig tradisjon må man komme fra riktig geografisk område med en riktig familiehistorie, noe som er umulig å skaffe seg dersom man ikke er født med det. Det må nevnes at å stå mindre sterkt i en eller to av kategoriene kan kompenseres for dersom man står spesielt sterkt i en av de andre kategoriene. Da jeg var ny i folkemusikkmiljøet føltes det derimot som noe som bare kunne skje med de som allerede var kjent i miljøet, og ikke noe som jeg som nybegynner kunne strebe etter.

For sangere er det et ekstra element å tenke på; dialekt. Dersom man føler at man ikke behersker en dialekt kan også musikken bli vanskelig å bruke. Mye av undervisningen og bruken av tradisjonene handler om herming, spesielt i innlæringen, og å ikke beherske et element er veldig sårt. Derfor kan det føles lettere å bruke sanger som har et mer nøytralt språk, eller noe som likner på sin egen dialekt. Dette kan være med på å forsterke følelsen om at man må ha en geografisk tilhørighet for å kunne bruke musikken.

Del 2, Autentisk mot seg selv

Å være autentisk mot seg selv, eller tro mot seg selv, var det første jeg tenkte på når autentisitet ble nevnt første gang. Det er et fokus på å være autentisk mot seg selv i

folkemusikken, men det føles som at man må ta hensyn til sin egen bakgrunn aller først. Et eksempel er at jeg kan føle at jeg er tro mot meg selv når jeg synger noe fra et høystatusområde, men bakgrunnen min (og dialekten) motsier den autentisiteten. Dette betyr, i sammenheng med disse reglene, at jeg kun kan bruke musikk som har tilkobling til det geografiske område der jeg er født og oppvokst. Denne ideen, at man må være autentisk med tanke på sin egen bakgrunn, kan resultere i at det blir vanskelig å bruke sanger som har røtter i andre geografiske områder, eller handler om temaer som man selv ikke kjenner til. To eksempler fra denne oppgaven er religiøs musikk og hvalfangstmusikk.

Dette er en kraftig forenkling av «autentisitetsreglene» som noen opplever. Alt dette som er skrevet her har blitt skrevet i etterkant av at jeg har lest og forsket på autentisitet, så mitt syn på begrepet har forandret seg kraftig. Etter arbeidet med autentisitet og de relevante teoriene har jeg kommet frem til at det er flere elementer som spiller inn med tanke på hvor autentisk jeg føler meg. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 5.4.1.

For noen som møter miljøet for første gang kan opplevelsen av autentisitetsreglene bli veldig sterk. Dersom man føler at man møter denne holdningen i miljøet kan det derfor bli vanskelig å føle at man har en plass i miljøet. Kan hende det kommer fra en manglende selvtillit, og at det man møter i miljøet kan enten fjerne den eller forsterke den. Når man først blir påvirket av disse autentisitetsreglene kan det føre til at man begynner å sammenlikne sine egne ferdigheter og forutsetninger med en fiktiv idealisert formidler. Å sammenlikne seg med dette romantiserte bildet av en autentisk idealformidler kan resultere i at man begynner å sette spørsmål ved sin egen rett til å eksistere i miljøet. Man vil gjerne høre til, men blir konfrontert av seg selv og en romantisk idé om hva som er «autentisk» og ikke. Disse «autentisitetsreglene» refererer jeg til når jeg skriver om de utvalgte sangene i kapittel 5.2 og tilhørende underkapitler.

4.2.1 Positive sider

Autentisitet har blitt presentert i et negativt lys i underkapitlene 4.1 og 4.2. Det finnes positive sider ved å bruke autentisitet aktivt i folkemusikkmiljøet. Det sterkeste eksempelet jeg har kommet over er at fokuset på geografisk autentisitet styrker den lokale musikkidentiteten, og lar brukere være stolte av tradisjonsmusikken sin. Dette kan føre

til en økt bruk av musikken, ikke bare av de fra lokalmiljøet, men også for de som kommer utenfra miljøet og blir interessert i én spesifikk tradisjon. Jeg har også sett en større aksept for at formidlere fra mindre områder kan ta del i de store tradisjonene, og at de som er født i tradisjonen er stolte og glade for å kunne dele kulturen sin med andre.

4.3 Teorier om autentisitet

At musikken og områder besitter autentisitet og at det er noe man derfor har «naturlig», «i blodet», «fra fødselen av», er ikke den eneste måten å tolke autentisitet på. Det førstnevnte perspektivet på autentisitet framhever *hva* som bidrar til autentisiteten, at det er musikken, bakgrunnen og geografisk tilhørighet som vektlegges. Allan Moore snur dette perspektivet og fokuserer på *hvem* som autentiseres heller enn *hva* i «Authenticity as authentication» (2002). Han skriver at det som er autentisk i en formidlingssituasjon ikke alltid kan forklares med selve lyden, og derfor er autentisitet konstruert av lytteren/publikum (Moore, 2002, s. 210). Autentisiteten tildeles av publikum, i motsetning til å være en uforanderlig karakteristikk ved for eksempel en persons bakgrunn, noe som noen alltid vil ha, men andre aldri vil ha. Moore kaller dette for «ascribed» (tilskrevet, at man får det tildelt av publikum) og «inscribed» (innskrevet, at man får det fra fødselen av). Han deler autentisitet i tre overlappende deler; first person authenticity, third person authenticity og second person authenticity. Videre i oppgaven refererer jeg til disse som første-, tredje-, og andrepersonsautentisitet.

Førstepersonsautentisitet er den autentisiteten formidleren får dersom hen lykkes med å overbevise publikum om at hen er ærlig og handler ut fra sin personlige integritet, at budskapet er umediert og «dette er hvordan det er å være meg». Moore kaller dette for «authenticity of expression». (2002, s. 214) *Tredjepersonsautentisitet* er en autentisitet formidleren får dersom hen klarer å formidle et overbevisende bilde på/representasjon av en fraværende/svunnen tredjepart, «dette er hvordan det var/er å være dem». Moore beskriver også dette som «authenticity of execution», altså autentisk utførelse. (2002, s. 218) *Andrepersonsautentisitet* er en autentisitet formidleren kan få dersom hen overbeviser publikum om at hen og musikken som spilles bekrefter publikums oppfattelse av livet. Første- og andrepersonsautentisitet overlapper gjerne over i «dette er hvordan det er å være dere/oss». Moore kaller dette for "authenticity of experience». (2002, s. 220)

I Moores teori er det publikum som har makten til å tildele formidlere autentisitet basert på hvordan formidleren oppfyller de tre forskjellige autentisitetene. Jeg forstår det slik at det ikke er like stort fokus på *hvem* som sier du er autentisk, slik jeg oppfatter det

i folkemusikken, men heller *at* det er noen som sier du er autentisk. Autentisiteten er noe formidlere får tildelt under hver formidling, og ikke noe som kun blir tildelt én gang og kan «gjenbrukes».

Margunn Bjørnholt skriver om autentisitet i folkedans i «Kilder til begjær, inderlighet til besvær?» (2011), og deler også autentisiteten i tre autentisitetsforståelser. I Torhild Larsen Nygårds masteroppgave «Talenær song?» (2018) brukes heller begrepet «troverdighetsideal» om Bjørnholts autentisitetsforståelser, som jeg også vil benytte meg av. Selv om Bjørnholt skriver om folkedans ser jeg ikke noen grunn til å ikke kunne bruke de samme idealene om autentisiteten i folkemusikken. Det *historisk-vitenskapelige troverdighetsidealet* er det første, og innebærer at det er «rett kopi av autoriserte kilder» (2011, s. 104). Med dette menes å referere tilbake til kildene for å være sikker på hvordan de danset, eller i mitt tilfelle, sang. Bjørnholt skriver om folkedans, og refererer her til hvordan filmopptak av dansere kan bli brukt som fasit når dansen læres inn eller bort. Å sammenlikne dette med noen aspekter av folkemusikken er ikke umulig, kanskje spesielt med tanke på det fokuset noen har på fortiden og «slik gjorde de det da». Det andre troverdighetsidealet er det *organiske/folkelige*, som hun beskriver som «den folkelige, kroppslig innlærte sosiale dansen» (Bjørnholt, 2011, s. 104) Dette tolker jeg som å være autentisk mot det som er innlært i kroppen. Jeg forstår dette som å ikke gjøre noe som ikke er bra eller naturlig for kroppen og/eller stemmen. Da tenker jeg for eksempel på å synge for høyt, lavt, nasalt og liknende, enn det som er naturlig for deg og din egen stemme. Den siste er det *personlige* troverdighetsidealet, der det er viktig å være tro mot sitt personlige uttrykk/identitet. For en sanger kan dette for eksempel være hvilken dialekt man bruker i en formidling.

4.4 Diskusjon

4.4.1 Førstepersonautentisitet - Å være tro mot seg selv

Å «være tro mot seg selv» er kanskje et av de første temaene som blir nevnt når det er snakk om autentisitet. I Furholts masteroppgave «Kor er du fødd og kor er du boren» (2006) intervjuer hun seks balladesangere om blant annet autentisitet i en formidlingssituasjon. «Cranner seier at noe må vere 'ekteført' for at det skal vere autentisk, og det er når det 'ektefølte' møter respons hos eit publikum, at han opplever at

‘kabalen går opp’.» (2006, s. 87) Dette tolker jeg som at Cranner mener at det er noe underliggende som skjer mens man synger som gir både deg selv og publikum opplevelsen av autentisitet. Dette passer godt inn i det både Bjørnholt og Moore skriver om det personlige troverdighetsidealet, førstepersonsautentisiteten. Disse teoriene overlapper litt, selv om Moore i hovedsak fokuserer på hva mottakergruppen opplever. I førstepersonsautentisiteten skriver han at formidleren overbeviser mottaker om at hen er autentisk mot seg selv, og en måte å gjøre det er å være tro mot seg selv og sin identitet, som Bjørnholt skriver. Så selv om Moores hovedfokus er på mottaker betyr ikke det nødvendigvis at formidlerens bilde av seg selv og sin autentisitet ikke har noe å si i hans teori. Moore skriver at førstepersonsautentisiteten handler om at formidleren skal overbevise publikum om sin personlige autentisitet, og for å kunne gjøre det bør formidleren være overbevist om sin egen autentisitet.

Dersom en tar utgangspunkt i både Moore og Bjørnholt, kan det gi et nytt perspektiv på hvordan konseptet autentisitet kan bli oppfattet. Moores fokus på publikums opplevelse, og Bjørnholts personlige troverdighetsideal, vil si at både formidler og mottaker oppfatter autentisitet basert på litt forskjellige grunnlag, og at formidler og mottaker opplever graden av autentisitet forskjellig. Dette vil si at en autentisk formidling i formidlerens øyne ikke nødvendigvis var det samme for mottakeren og omvendt. Formidler skal ikke bare overbevise mottaker om at hen er autentisk, men også seg selv, og setter det hen gjør/spiller/synger opp mot sine egne prinsipper og «natur».

4.4.2 Tredjepersonsautentisitet - kontakten med fortiden

Både Bjørnholt og Moore skriver om kontakten med fortiden (tredjepersonsautentisitet - en fraværende tredjepart). For Bjørnholt vises det gjennom hennes *historisk-vitenskapelige troverdighetsideal,* som handler om «rett kopi av autoriserte kilder». Jeg vil ikke påstå på noen måte at folkemusikkmiljøet i sin helhet prioriterer at musikken skal være en kopi av autoriserte kilder, men koblingen mellom nåtiden og fortiden er helt tydelig noe som de fleste verdsetter. Dette er også et av Bloms kriterier for folkemusikk, kontinuitetskriteriet, og handler om at folkemusikken er et bindeledd mellom framtid og fortid. (Blom, 1993, s. 10)

I løp av min tid på Rauland har jeg sett mange folkemusikkstudenter (meg inkludert) ty til oppramsing av navn når de skal presentere stoff i konserter. (Profesjonelle

folkemusikere gjør også dette fra tid til annen.) For meg var dette først og fremst en norm jeg måtte oppfylle hvis jeg ville opptre med folkemusikk på en konsert. Med utgangspunkt i de andre studentene, også de som gikk årene over meg, virket det åpenbart at å presentere kilde, område og traderingslinjer var viktig, og å engasjere publikum på andre måter ble ikke diskutert. I en formidlingssituasjon kan denne oppramsingen se slikt ut: «Denne har jeg fra w, som kom fra x, som hadde den etter y som var sønn av z». Bruksområdet til denne oppramsingen kan være å gi publikum et innblikk inn i musikken og kanskje skape et bilde på hvordan musikken har vandret fra person til person.

Dette er ikke nødvendigvis en dårlig måte å presentere stoff på i en konsertsituasjon, men dersom man bruker tradisjoner som ikke er spesielt kjent har ikke lenger denne oppramsingen noen funksjon fordi ingen kjenner til de personene du nevner. Så hvordan kan man da bevise for publikum at man har kontakt med fortiden?

I ettertid har jeg forstått at min trang til å bruke samme oppramsingsmetode som de større tradisjonene har utviklet seg fra et ønske om å emulere en liknende tradisjonsarv. Om jeg kunne bruke de samme metodene for å bevise at jeg hadde kontakt med fortiden fikk jeg en følelse av at jeg, tross min bakgrunn og brudd på autentisitetsreglene, kunne ha en plass i folkemusikkmiljøet.

Da jeg begynte å sette meg inn i Gjerdesamlingen i 2013 tenkte jeg mye på hvordan jeg skulle løse denne traderingslinjeproblematikken; dette var en samling som veldig få hadde brukt tidligere, så å nevne navn og traderingslinjer hadde ikke noen hensikt siden veldig få visste hvem og hva jeg snakket om. Dette ble igjen et autentisitethinder for min formidling; her var enda en del av min oppfattelse av autentisitet som jeg følte at jeg ikke kunne oppfylle. En løsning for meg kom i form av Moores tredjepersonsautentisitet. Gjennom hans teori fikk jeg et nytt perspektiv på fokuset folkemusikkmiljøet har på fortiden, og hvordan det blir uttrykket i formidlingssituasjoner. Målet mitt ble ikke lenger å overbevise mottakere om at jeg hadde tilknytning til og kunnskap om store tradisjoner som jeg ikke følte en personlig autentisitetsfølelse til. Fokuset kom heller på å kunne engasjere mottakere gjennom historikk og konteksten til de sangene som jeg hadde en personlig autentisitetsfølelse til. For meg ble derfor førstepersonautentisiteten og tredjepersonsautentisiteten nært knyttet til hverandre, og det ble etterhvert vanskelig å skille de to. Den personlige autentisitetsfølelsen gjorde det mulig for meg å kunne formidle historikk og kontekst til mottakeren, og historikken som jeg lærte ga meg en sterkere personlig autentisitetsfølelse.

Sanger som jeg tidligere ikke følte at jeg kunne bruke fordi jeg ikke hadde en passende bakgrunn ble derfor enklere å ta i bruk. Autentisitetsproblemene jeg følte rundt «Søte Jesus» ga derfor litt mer mening for meg; min manglende religiøse bakgrunn gjorde at jeg følte at jeg ikke kunne representere denne musikken på en autentisk måte. Å gi slipp på fokuset om å måtte ha riktige traderingslinjer fra riktige tradisjoner og ha riktig bakgrunn gjorde at jeg ikke lenger følte at jeg var falsk. Det er ingen som lever på akkurat samme måte, eller har alle de samme referanserammene som de som levde på den tiden hadde, så å strebe etter en total historisk autentisitet er ikke mulig. Dette ga meg også friheten til å bruke hvalfangstsanger som «Hvalfanger Thorvald» og «Totenvisa».

Kort sagt er kilder og fortid en stor del av hvordan formidlere i sjangeren legitimerer bruken av musikken. At det er et stort fokus på kilder og fortid er ikke et problem i seg selv. Dersom kopieringstankegangen blir veldig sterk kan det virke som at det bare er riktig kopiering av stoffet som er viktig, og ikke å bruke stoffet for å kunne uttrykke seg selv. Det kan virke som at det finnes én riktig måte å bruke stoffet på, og dersom du ikke kopierer godt nok blir du heller ikke en god formidler. Det er ikke kopieringen i seg selv som gjør dette, alle må kopiere for å lære, det er presset om å måtte høres ut som kilden som er problemet. For meg har dette problemet oppstått mest i undervisningssituasjoner både der jeg har vært lærer, og der jeg har vært elev.

Ligger fokuset på en mest mulig lik reproduksjon av musikken, at eleven skal være en kopimaskin og høres ut som kilden, kan det stoppe eleven fra å ta til seg stoffet. Dette kan være fordi eleven føler at hen mangler noe i sin bakgrunn for å kunne herme skikkelig, og det gir ikke eleven mulighet til å kunne ta til seg musikken som sin eget. Dersom en elev føler at hen mangler noe i bakgrunnen sin for å forstå/bruke musikken, og hen får beskjed om at hen må kopiere en kilde hen ikke identifiserer seg med eller forstår, kan eleven bli fremmedgjort fra tradisjonen. Her får eleven to motstridende beskjeder: vær autentisk mot deg selv mens du bruker stoffet. Herm etter en kilde som du ikke deler bakgrunn med, og husk på å være autentisk.

Eleven kan, ikke bare føle at hen mangler en bakgrunn for å forstå/bruke musikken, men også at hens egen autentisitet ikke betyr noe for bruken av musikken. Med dette mener jeg at eleven kan oppleve at hens tilstedeværelse i tradisjonen/musikken kunne blitt byttet ut med et hvilket som helst tilfeldig menneske. Målet er ikke å legge en del av seg selv inn i musikken, slik at hvordan en enkeltperson forandrer musikken ikke er interessant, det er den riktige kopieringen som har hovedfokus. Dette strider jo mot

elevens personlige autentisitetsforståelse, og kan dermed resultere i at tradisjoner blir fremmedgjort for eleven fordi hen «mangler» noe for å kunne reprodusere «riktig».

Jeg mener ikke at dette fokuset på kopiering, kilder og historie har som mål å fremmedgjøre elever/formidlere, men heller å skape et forhold mellom kilde og bruker slik at brukeren/formidleren kan relatere til musikken. Dersom dette blir gjort ordentlig kan det resultere i at formidleren tar til seg musikken på et dypere plan og relaterer til den og historien rundt, og dermed er tro mot seg selv i bruken av musikken.

4.4.3 Andrepersonsautentisitet - mottakerens engasjement

Moore har som sagt et hovedfokus på hvordan mottakere opplever formidlerens autentisitet. Han forklarer andrepersonsautentisitet som det at formidleren bekrefter «mottakerens opplevelse av livet» og «dette er hvordan det er å være dere/oss». Med andre ord viser formidleren sin tilknytning til mottakergruppen. Jeg tenker at formidleren kan oppnå dette gjennom både dialog/monolog og musikk. Formidleren kan ha samme dialekt, eller referere til situasjoner, mennesker eller steder i lokalsamfunnet. Personlig har jeg sett mange musikere bruke været som et bindemiddel mellom seg selv og publikum. Dette kan for eksempel være «Det snør så mye her oppe, det er så vanskelig å komme over fjellet». Gjennom denne ene setningen validerer formidlerens publikummets opplevelse av livet, og inkluderer seg selv i den opplevelsen. Det kan beskrives som «Jeg ser det dere opplever, og jeg opplever det samme. Vi er sammen i denne opplevelsen».

Formidleren kan oppnå det samme gjennom bruk av musikk. Jeg nevnte dialekt som en del av mono-/dialog, men det kan være like sterkt i musikken. Mottaker kan identifisere seg selv med formidler dersom de har samme dialekt/om sangen har samme dialekt. Formidleren kan også bruke kjente sanger fra det området mottakerne er fra, og også presentere stoff som kommer fra samme område som mottakerne. Mange som er interesserte i folkemusikk er klar over sin egen tradisjon fra sitt eget område, slik at det ikke nødvendigvis er veldig vanskelig for formidler å vite hva som vil «treffe» mottakeren. Dette kan for eksempel være å synge/spille noe fra en spesiell kilde eller område, eller relasjon til fortiden (tredjepersonsautentisitet).

Siden jeg bruker en tradisjon som ikke har hatt så høy status blant innsamlere og forskere kan det være vanskelig å relatere til publikum på samme måte som man kan gjøre i en

større tradisjon. Publikumet i Vestfold, som mest sannsynlig er det publikumet som har størst interesse av materialet, har nok ikke det samme forholdet til folkemusikkmiljøet som et annet folkemusikkpublikum har. Folkemusikkmiljøet i Vestfold er lite, og veldig få i området har noe forhold til musikken i det hele tatt. Dersom jeg skal relatere meg til publikum kan det være vanskelig å snakke om musikken fra Gjerdesamlingen med de samme ordene som brukes om større tradisjoner. Jeg tenker mest på ord som folkemusikk og tradisjonsmusikk, for holdningen i området er for det meste fremdeles at folkemusikk er noe som finnes andre steder i Norge, men ikke i Vestfold.

En diskusjon som har kommet opp flere ganger er om det kan være lurt å distansere meg og min tradisjon fra andre tradisjoner når jeg skal formidle musikk fra Gjerdesamlingen til et publikum fra Vestfold. Selv ordet «folkemusikk» kan få noen til å ikke være interessert eller skape mistillit fordi folkemusikk er «noe de har i Telemark». Å kalle stoffet fra Gjerdesamlingen for folkemusikk er med på å kontekstualisere musikken, og kan gi ideer om hvordan musikken «er» før publikum har hørt den. Kan hende det er bedre å sette musikken i en annen kontekst, og kalle det for lokalmusikk, eventuelt lokal folkemusikk?

Jeg tenker at å finne ut av hvilke ord som er best å bruke i Vestfold om folkemusikken er et prosjekt i seg selv. I utgangspunktet vil jeg ikke distansere meg fra andre folkemusikktradisjoner i Norge. Dersom jeg gjør det føles det som at stoffet fra Gjerdesamlingen ikke egentlig er folkemusikk, og at jeg unnskylder bruken av den. Dette vil jeg unngå, for jeg ser ikke nytten av å unnskylde bruken av musikk som kommer fra mitt område. Allikevel er det noe som bør tenkes nøye gjennom når jeg går videre med musikken; kan hende det er lurt å kalle det «musikk brukt i Vestfold» eller «musikk fra Gjerdesamlingen» helt i begynnelsen for å trekke interessert publikum. På en annen side kan «folkemusikk fra Vestfold» trekke like mye publikum som noe annet.

Det finnes flere måter å relatere til publikum på, og jeg tenker at en av de mest effektive metodene er å tenke gjennom hva slags publikum du mest sannsynlig kommer til å møte, og kanskje finne en middelvei med et litt nøytralt språk som kan inkludere de fleste i publikum. Jeg tenker også at en av de mest effektive måtene å engasjere publikum på kan være å fortelle historier om musikken som blir presentert. På den måten kan alle finne en måte å relatere seg til musikken.

4.4.4 To hovedpoeng

Ut fra dette jeg har diskutert om Moore og Bjørnholts autentisitetsteorier har jeg kommet frem til to hovedpoeng som har vært viktig for meg når jeg valgte ut og diskuterte arbeidet som jeg har gjort med de utvalgte sangene. Det første er å være autentisk mot seg selv. Ikke bare være autentisk mot sin egen bakgrunn, slik jeg beskriver i autentisitetsreglene, men også å følge sin egen mageføelelse når det kommer til bruk av musikken. Jeg tror dette vil reflekteres i hvordan musikken blir fremført, for dersom du selv er overbevist om at du er tro mot deg selv vil resten følge. Det andre hovedpoenget er å inkludere og engasjere publikum på en eller annen måte. For meg kan det bli gjennom historikk, ikke med en traderingslinje som jeg beskriver i 4.4.2, men i hvilken kontekst sangen(e) ble brukt og av hvem.

5 Sangene i Gjerdesamlingen

5.1 Stiltrekk

I løp at mitt arbeid med Gjerdesamlingen har jeg funnet to stiltrekk som jeg opplever at flere av kildene benytter seg av. Ett av dem er glissando, og dette finnes både i hvalfangstvisene og i salmene. Det andre er en mellomting mellom å synge og å prate, som er tydelig i «Spørrevisa» (CD 1, Einar Kleppan).

5.2 Metode for utvalg

I begynnelsen av arbeidet forventet jeg at samlingen skulle bestå av hvalfangstviser, datidens populærmusikk og barnesanger, men jeg fant også religiøst stoff, sangleiker og skillingsviser, som jeg av en eller annen grunn ikke hadde forestilt meg som en del av Vestfoldtradisjonen. I begynnelsen av utvalgsperioden hadde jeg en idé om å bare velge sanger innenfor en viss sjanger; formålet var å fordype meg i en spesifikk sjanger og formidle musikken og historien rundt. En idé var å holde meg til revyvisene som ble brukt ombord på hvalfangstskipene, og bygge oppgaven rundt disse sangene. En annen var å fokusere på stoffet fra DELK og sette meg inn i alt det religiøse stoffet.

Stoffet som interesserte meg gjorde det enten på musikalsk, tekstlig eller historisk grunnlag. Etterhvert innså jeg at å holde meg til en sjanger ville tvunget meg til å ekskludere en hel del interessant materiale. Siden interessene mine gikk på tvers av sjangre bestemte jeg meg tidlig i prosjektet for å velge musikk uten andre begrensninger enn at jeg interesserte meg for akkurat den musikken. Det endelige utvalget, og prosessen med å velge sangene, ble gjort før jeg hadde lest noe teori om autentisitet. Dette reflekteres i hvordan jeg skriver om autentisitetsreglene og hvordan de forskjellige sangene forholder seg til den.

Da jeg begynte med utvelgelsen av sangene tok jeg utgangspunkt i 70 av sangene der kvaliteten på opptakene var bra. Mange av opptakene i Gjerdesamlingen har god kvalitet. På noen av opptakene er det riktig nok så mye sus at det er vanskelig å høre detaljer i vokalen, som kanskje skyldes at kildene satt for langt unna mikrofonen. Jeg tok et stort utvalg av sanger der jeg likte melodien eller teksten, og ut fra disse sangene jobbet jeg i

alfabetisk rekkefølge, og skrev ned 54 tekster. Jeg skrev ned tekstene for å forstå hva sangene handlet om, og for å kunne gjøre et utvalg jeg var fornøyd med. Noen av tekstene var ikke lett å skrive ned, kildene kan mumle og mye går på dialekt, slik at det er ikke alt i det jeg har skrevet ned som stemmer. Der jeg ikke har forstått hva som har blitt sunget har jeg skrevet ned den lyden jeg hører. Dette arbeidet er lagt ved i vedlegg 2. Jeg dro til Vestfoldarkivet og fant mange av sangtekstene til samlingen, men det var dårlig kvalitet på mange av de fysiske dokumentene og de var ikke tilgjengelig digitalt. Å organisere de dokumentene hadde gjort arbeidsmengden dobbelt så stor, så jeg holdt meg til de tekstene jeg hadde skrevet ned selv. Med utgangspunkt i disse 54 tekstene gjorde jeg mange praktiske utprøvninger for å forske på hva jeg følte var riktig å synge. Her fokuserte jeg ikke bare på melodi, men også på tekstinnhold. Dette endte opp i 25 utprøvninger av forskjellige sanger, og de sangene som er utvalgt kommer fra denne gruppen på 25. Tre sanger som fungerte etter kun et par utprøvninger var «Amanda og Herman», «Hawaiinatt-valsen» og «Søte Jesus».

For å kunne velge flere sanger enn de få som fungerte med én gang, begynte jeg å lete etter bakgrunnsinformasjon for flere av de 25 utprøvde sangene. Etter melodi og tekstinnhold var sangens historiske kontekst og bakgrunn viktig for meg. Ikke bare ville jeg prøve å sette meg inn i historikken rundt musikken for å forstå den bedre, men det var også viktig for meg å prøve å oppfylle noe av autentisitetsreglene som jeg har beskrevet tidligere. Jeg hadde en idé om at dersom jeg kunne mye om historikken kunne jeg oppfylle en del av autentisitetsreglene. Jeg jobbet med dette bakgrunnsarbeidet for mange av sangene, og flere kom ikke med på den endelige listen. Noen av de utvalgte sangene er valgt ut, ikke med hovedvekt på melodi eller tekst, men fordi bakgrunnen og historikken rundt sangen var spesielt interessant.

For å finne informasjon om sangene har jeg brukt forskjellige verktøy. Spesielt Spotify har vært viktig i dette arbeidet, men også Nasjonalbiblioteket og private nettsider. Det har også vært effektivt og viktig å bruke Google ofte for å finne informasjon, da mye av informasjonen ligger spredt, ikke bare på personlige nettsider, men også nettsider til lokalhistorelag. Denne informasjonen har jeg ikke funnet andre steder.

Som nevnt over har arbeidet med sangene og arbeidet med å velge ut sangene gått litt hånd i hånd. Noen av sangene ble valgt ut på grunn av tekstinnhold eller melodi, mens andre ikke ble valgt ut før jeg hadde funnet litt bakgrunnsinformasjon om sangen. Spesielt

«Kjenner du a Netta» var en sang jeg ikke hadde tenkt å ta med i prosjektet før jeg fant litt bakgrunnsinformasjon. Jeg skriver mer om historien rundt sangen i 5.3.7. Alle tekstene til de utvalgte sangene finnes i vedlegg 2, og også i hvert underkapittel til hver sang.

Det å finne bakgrunnsinformasjon om sangene var en krevende prosess. Titler og tekst forandres til det ugjenkjennelige, og det er ikke mulig å lete etter melodier på en enkel måte. Mye av stoffet fra Gjerdesamlingen er revyviser, og melodien er da ofte tatt fra en populær sang, men gitt ny tekst. Melodier er som sagt vanskelig å lete etter, men etterhvert som brukte Spotify til å lete gjennom stoffet til Jens Book-Jenssen ble det algoritmisk[1] generert spillelister basert på hva jeg hadde hørt på i det siste. Dette var en tidskrevende men overraskende fruktbar metode, for gjennom Spotifys spillelister fant jeg artister som Willie Hoel, Kari Diesen, Vidar Sandbeck og Einar Rose. Jeg har også brukt leksika for å finne relevante artister, men Spotify viste seg å være mer effektivt siden jeg ikke helt visste hva jeg lette etter.

Jeg så meg nødt til å jobbe på denne måten, famle litt i blinde, siden tittelen på og innholdet i sangene er helt annerledes enn det som finnes i Gjerdesamlingen. Med denne metoden fant jeg melodien til «Gutt som er født optimist»/»Gutt som er født pessimist» («Vær ikke bitter på mig» med Jens Book-Jenssen) og «Spørrevisa» («Unnskyld at jeg spør» med Willie Hoel). Jeg innså at denne metoden også kunne bli brukt på sanger som ikke var revyviser, og her hadde jeg generelt mer flaks enn med revyvisene. Mange av titlene var det samme, som «Amanda og Herman» og «Urmageren fra Tvedestrand». Dersom tittelen ikke gav noe treff brukte jeg Nasjonalbiblioteket og Google for å prøve å finne informasjon. På den måten fant jeg melodien til for eksempel «I den dype tause natt» («Hälsa dem därhemma» – Harry Brandelius). Mange ganger var det ikke noe informasjon å finne på nett, men det er også noe jeg forventet da titlene og tekstene forandres hele tiden.

[1] Denne funksjonen beskrives litt mer inngående her:
Ciocca, S. «How does Spotify know you so well?» fra nettsiden https://medium.com/s/story/spotifys-discover-weekly-how-machine-learning-finds-your-new-music-19a41ab76efe (publisert 10. Oktober 2017, hentet 14. Mars 2019).

5.2.1 Utvalgte sanger

Her er en tabell over de utvalgte sangene. Sangene er sortert i alfabetisk rekkefølge. De originale opptakene fra Gjerdesamlingen og mine nye opptak er tilgjengelig i lydfilvedleggene.

Tittel	**Utøver**	**CD**	**Sjanger**
Amanda og Herman	Hegna m. fler	24	Skillingsvise
Hawaiinatt-valsen	Einar Kleppan	39	Hvalfangst
Hvalfanger Thorvald	Einar Kleppan	39	Hvalfangst
I hagen springer blakken	Margit	32	Vise/barnesang
I tyveårsalderen	Hjalmar Bergene	20	Vise
Spørrevisa	Einar Kleppan	1	Hvalfangst
Kjenner du a Netta	Ole Gabriel Yndestad	21	Skillingsvise
Sangleik	Gerda Finsberg Hansen	45	Sangleik
Søte Jesus	Elida Berg	31	Salme
Totenvisa	Einar Kleppan	1	Hvalfangst

5.2.2 Autentisitetsfaktoren

Gjennom hele utvelgelsesprosessen og arbeidet med sangene har autentisitet vært en stor påvirkende faktor. Jeg satt meg selv et mål om å velge ut sanger basert på min egen magefølelse og hva jeg hadde lyst til å synge. For noen av sangene var denne lysten at jeg synes den var god å synge, som «Søte Jesus», mens for andre var grunnen at jeg ville utfordre hva jeg selv følte at jeg fikk lov til å synge med tanke på autentisitetsreglene. Et

eksempel her er «Totenvisa». Denne måten å velge ut på resulterte i et bredt utvalgt av sanger, og jeg tvilte på om jeg kunne formidle alle disse forskjellige sjangrene fordi jeg følte at jeg manglet autentisitet. I kapittel 4.2 skriver jeg om autentisitetsreglene, og disse reglene blir brukt for å beskrive forholdet jeg hadde til de utvalgte sangene før jeg satt meg inn i teoriene om autentisitet.

5.2.3 Kildenes påvirkning

Etter den endelige utvelgingen av sangene ble jeg klar over at mange av dem kommer fra samme utøver; Einar Kleppan. Jeg tror at hans formidlerevne var med på å overbevise meg om at de sangene har sang var noe jeg også hadde lyst til å synge. Etter forskningen på og utprøvningen av de forskjellige sangene vil jeg si at han definitivt overbeviste meg om at Hvalfanger Thorvald var en sang som jeg ville synge, men som det viste seg at jeg egentlig ikke var veldig interessert i. Siden Kleppan har påvirket meg så mye må jeg regne med at de andre kildene også har gjort sitt for å overbevise meg om at deres stoff er interessant eller ikke.

5.3 Historikk og autentisitet

Jeg skal nå presentere de forskjellige sangene som har blitt valgt ut. Jeg skriver om historikken rundt sangene og eventuelle andre sanger som er relatert til sangen. Jeg beskriver også hvilket forhold jeg hadde til sangen gjennom bruk av autentisitetsreglene, og hvilke vansker som dukket opp mens jeg jobbet med sangen. Som en generell kommentar til autentisitetsreglene kan jeg si at jeg ikke så etter å kunne oppfylle familiehistorie eller den geografiske delen, da jeg uansett er født og vokst opp i Vestfold. Her fokuserer jeg mest på bruk av riktig tradisjon. I ettertid har jeg forstått at det å ville oppfylle tradisjonskriteriet i autentisitetsreglene også er ubrukelig for meg, for det er ikke en stor tradisjon jeg jobber med, og å sammenlikne de to fungerer ikke. Allikevel må jeg presentere arbeidet som har blitt gjort med det utgangspunktet jeg jobbet ut fra; at jeg ville oppfylle (og bryte) autentisitetsreglene. Jeg fokuserer også på det å være tro mot seg selv/sin bakgrunn/sin magefølelse.

I disse underkapitlene presenterer jeg bare problemene, og i kapittel 5.4 har jeg et sammendrag for å ikke gjenta meg selv for mye. Der presenterer jeg de funnene jeg har kommet frem til i løpet av mitt arbeid med de utvalgte sangene.

5.3.1 Amanda og Herman hos Hegna, CD 24

1. Amanda satt med en krans i håret,
som engel mild og som ros om våren.
Og Herman henne sin troskap svor.
men falskhet uti hans hjerte bor.

2. Amanda ganger seg ned til parken
Og plukket liljerne hist på marken,
Og binde kranser det ba hun om
Men alt forgjeves: ei Herman kom.

3. Amanda ganger seg ned til parken
Der fikk hun se hva ei før hun trodde
Der fikk hun først sine øyne opp
Så Herman gå med en annen bort

4. Akk Herman, Herman, vend om tilbake
til din Amanda, vil du forsake!
Akk, Herman, Herman, vend om igjen
til din Amanda, din fulltro venn!»

5. «Jeg deg Amanda ei mere elsker,
ti Ellen har nu mitt hjerte fengslet
Og hun skal blive min kjære brud
Gråt ei, Amanda, nå er det slutt!»

6. Amanda segnede ned til jorden.
«O, himlens Gud, hva har jeg deg borden?
Ja har du glemt din Amanda så
Av Gud din lønn, du de snart vil få"

7. Akk, Herman, Herman, ditt hårde hjerte,
Det skal vel lide med all din smerte
Til himlens gud han vil straffe den
Som falsk bedrager en trofast venn

8. Akk, Herman, Herman, jeg her deg beder
Vær ikke falsk imot den du eier
At det ei tager en sådan slutt
Som med Amanda du svek forut

9. De klare stjerner på himlen blinker
Og festens klokker i himlen ringer
Det sier noe her i mitt bryst
Hvem har jeg nu som ei giver trøst

10. Amanda segnede ned i dypet
og hun var smykket og klar som lyset
Den hvite kledning hun på seg bar
Som den uskyldige alltid har

Historikk

Kilden til denne sangen er «hos Hegna». Dette betyr at opptaket ble gjort hos Hegna, og kanskje hun var en av de som sang. Jeg har ikke navnene til de andre som er med på opptaket.

Én versjon av denne sangen er tilgjengelig i boka «Gode gamle viser fra glemselen» (Skjærstad, 1982) og heter da «Amandas begrædelige endeligt». Jeg fant også en svensk versjon i «Visbok: Dikter, visor och barnramsor ur handskrifter och skillingtryck» (Bendixson & f. Sohlman, 1923). Melodien på Värnamovisan blir brukt på den svenske versjonen, og den ligner veldig på versjonen fra Gjerdesamlingen. «Amanda og Herman» er en skillingsvise (Skjærstad, 1982, s. 60), og om man leter på Youtube og

Spotify kan man finne en norsk versjon av Mary Trana, og en av Rita Engebretsen og Helga Borgelund (2002). Det finnes også en dansk versjon av Trille Bodil Nielsen. Jeg fant ingen svenske utgivelser, bortsett fra at det blir nevnt at sangen blir brukt i «Emil i Lønneberget» (Redaktionen, 2018), men det ligger to versjoner på Youtube som har blitt spilt inn av privatpersoner. Skillingsvisen handler om Amanda som blir bedratt av kjæresten sin, Herman, og hun prøver å få han tilbake. Det viser seg å være umulig, og Amanda drukner seg selv til slutt.

Bearbeiding og autentisitet

Da jeg skulle jobbe med sangen holdt jeg meg til versjonen fra Gjerdesamlingen selv om jeg fant mange andre fine versjoner. I Gjerdesamlingen er det tre damer som synger samtidig, men ikke helt unisont. Det virker som damene har litt forskjellige versjoner (og derfor er det ikke helt unisont), og det virker som det er bevisst fordi hun som synger litt annerledes gjør det i nesten hvert vers. Det kan enten være et forsøk på en liten annenstemme, eller at hun husket melodien litt annerledes, eller en slags heterofoni. Det er én dame i forgrunnen som kan oppfattes som en leder. Dette kan være fordi hun sitter nærmere opptakeren, eller at hun er den som er sikrest på tekst/melodi. Det er én som holder takten med å trampe eller slå noe butt i bordet/stolen/gulvet. Dette opptaket er et godt eksempel på glissandoen som brukes av mange i Gjerdesamlingen. I min versjon av denne sangen valgte jeg det jeg oppfattet som de tre hovedelementene; glissandobruken, trampingen og at det ikke alltid er helt unisont. For å oppnå et liknende, nesten-unisont uttrykk spilte jeg inn to litt forskjellige versjoner og satt dem oppå hverandre. Mot slutten av prosjektet følte jeg at sangen ikke var helt ferdig jobbet med, og la derfor på en annenstemme mot slutten av sangen.

Jeg begynte å jobbe med denne sangen tidlig, for jeg opplevde at jeg kunne jobbe med sangen og fremdeles være autentisk mot meg selv. Sangen har et nøytralt, om ikke svenskpreget språk, men viser ingen tilhørighet til et spesifikt norsk geografisk område. Da det viste seg at «Amanda og Herman» var en skillingsvise følte jeg at jeg kom nærmere det jeg kaller å bruke riktig tradisjon i autentisitetsreglene, og var derfor ekstra interessert i å bruke sangen. Jeg klarte ikke å spore tilbake bruken av denne spesifikke versjonen til en riktig tradisjon, og da jeg fant versjonen til Engebretsen og Borgelund ble jeg redd for at kildene fra Gjerdesamlingen hadde lært den fra en plate eller radio. Før jeg leste om autentisitet og jobbet med min autentisitetsforståelse gjennom bruk av sangene

fokuserte jeg veldig mye på hvor en sang kom fra, at det var riktig eller feil tradisjon. Jeg skriver mer om dette i kapittel 5.4, og jeg vil nevne at «Amanda og Herman» var en viktig brikke i min nye oppfattelse av autentisitet; hvor sangene kommer fra eller hvordan du har lært dem har ikke nødvendigvis mye å si.

5.3.2 Hawaiinatt-valsen Einar Kleppan, CD 39

Natten er stille dagen er endt
Over det hele er stjernene tent
Månen den trekker sitt glemslende slør
Ennover dagen som dør

Vi ligger fortøyd ved den Sydhavets ø
Det er den skjønne Hawaii
Jeg sitter på dekket, hører dempet klang
Av gitarer og hulapikers sang

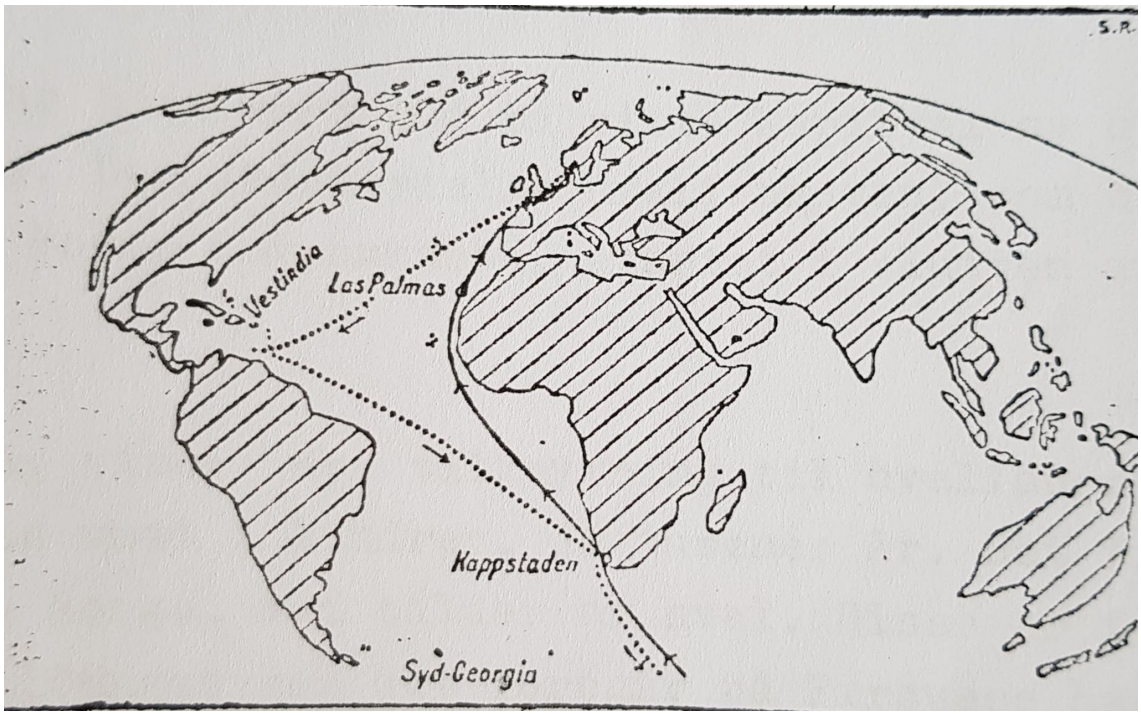
Sjøen den bryter mot koraler og rev
I mine tanker min pike jeg ser
Nu hun meg venter der inne ved land
Hvor vi skal elske ved den skjønne palmestrand

Historikk

Det er veldig tydelig en populærmelodi. Melodien, og spesielt tekstens romantisering av sjølivet, gir en klar pekepinn tilbake til Jens Book-Jenssen og andre store sangere fra 40-/50-tallet. Jeg brukte tittelen som søkeord, noe som svært sjeldent gir treff, men fant hele sangen. Det jeg fant var to utgivelser av Einar & Einar (1955) (1959). Det ligger også ute en versjon på Spotify av Einar og Einar, lagt ut i 2015, som var den eneste versjonen jeg fant som jeg kunne høre på. Etter at jeg hadde jobbet en del med sangen hørte jeg igjen på det uklippede originalopptaket med Einar Kleppan. Kleppan kommenterer da, før han synger; «men den jeg laga, Einar og jeg laga, den «Hawaiinatt-valsen», den sang vi jo inn på plate i to og femti, tre og femti. Den laga jeg da etter, etter rytmen på maski'n.» (CD 39, spor 1, 25:22) Dette betyr at Kleppan var med på å spille inn de to platene som jeg

nevnte over, av Einar & Einar! Kleppan er derfor ikke bare en kilde til sangen, men også han som skrev den. Einar Kleppan nevner at den andre Einar som hadde spilt inn platene var Einar Holt, som kom fra Stokke. Holt var musiker, «en gjøgler som kunne være en hel kabaret alene» (Rockheim, udatert), og turnerte i Amerika. Einar og Einar spilte inn åtte plater i femtiåra, ifølge Kleppan.

Denne visa handler om en båt som er fortøyd ved Hawaii, og en i mannskapet drømmer om å kunne ha en jente å være sammen med. Om hvalbåter dro helt til Hawaii vet jeg ikke. I «Folkelige viser fra hvalfangst» (Gjerde, 1982, s. 8) har Gjerde tatt med et bilde av reiseruten fra Norge, der hvalfangstbåtene først drar til øya Curaçao nord for Sør-Amerika, og deretter til Cape Town (Kappstaden) før de drar til Sør-Georgia.



Figur 6 Reiserute til og fra Sørishavet

Reiseruten er ikke nært Hawaii på noen som helst måte, men man kan tenke seg at mannskapet drømte seg vekk til et sted de ikke var ofte/ikke hadde vært.

Bearbeiding og autentisitet

Selv om jeg fant en versjon på Spotify der kilden fra Gjerdesamlingen er med og synger har jeg her også holdt meg til versjonen Kleppan sang i samlingen. Sangstilen likner på den i «Amanda og Herman», det er mye glissando. Innøvingen av denne sangen gikk

overraskende fint. Jeg følte ikke at det var nødvendig å gjøre mye med sangen, og valgte å spille ukulele som akkompagnement, siden Kleppan spilte gitar.

Mot slutten av prosjektet, etter jeg hadde lest og jobbet mye med autentisitet, ville jeg prøve å utfordre det organiske troverdighetsidealet som Bjørnholt skriver om. Derfor valgte jeg å la sangen ligge midt i «brekket» i min egen stemme, også kalt registerbrudd. Det vil si at ettersom jeg synger beveger melodien seg over og under mitt registerbrudd, og det kan være ubehagelig å synge. Dette valgte jeg for å kjenne om denne utfordringer med det organiske troverdighetsidealet hadde noe å si på hvor autentisk jeg følte at sangen ble til slutt. Det var ikke spesielt overraskende at å ha dette ekstra elementet å tenke på mens jeg sang gjorde at jeg lett kunne bli distrahert. Dette gjorde at jeg ikke lenger tenkte på teksten, som jeg ser på som noe av det viktigste å tenke på når man er i en formidlingssituasjon. «Hawaiinatt-valsen» var en sang som jeg syntes var lett å velge ut i begynnelsen av prosjektet med tanke på autentisitetsreglene. Allikevel har sangen utviklet seg til noe jeg selv ikke føler er autentisk. Denne tankeprosessen skriver jeg mer om i 5.4.

5.3.3 Hvalfanger Thorvald Einar Kleppan, CD 39

Hvalfanger Thorvald fra Sandefjords by
Gutten med sjarmen og sjømannsry
Nå gjøres klart, det skal fanges hval
Han roper hiv og hal
Ja, for oppå et anker
og hjertene banker
Hun har triste tanker den elskede venn
Flagget han heiser, han vinker og reiser
Men lovet å komme igjen
Hvalbåter ser vi som perler på snor
Han Thorvald har frivakt,
han speider mot nord
Ja for han er med båten og hun er på gråten
Og kjærleken vet vi er stor

Nede på feltet der er det jag
Arbeidet her det går natt og dag
Men det er karer som ei vil kny
Ja det vet land og by
Ja for fangsten den sluttær
Og Thorvald si'r guttær
Nå pakker vi sammen, nå reiser vi hjem
Kursen han setter og styrer deretter
så alle skal sikkert nå frem
Snart ser vi Kosmos, Pelagos igjen
Med pappaer og onkler
og jentenes venn
Ja for han er med båten og hun er belåten
For nå kommer Thorvald igjen

Historikk

Denne sangen er også etter Einar Kleppan, men er ikke *egentlig* en hvalfangervise ifølge Gjerde, (1982, s. 97) fordi den er skrevet av Einar Holt som aldri var på hvalfangst. Den er skrevet i tredjeperson, som ikke er like vanlig i andre hvalfangerviser der sangen er skrevet av og for hvalfangere. Sangen har et romantisk syn på det å være hvalfanger og kjærligheten mellom han som dro ut og hun som måtte bli igjen. Det nevnes to navn, Kosmos og Pelagos, som begge er kokerier. Sangen er gitt ut av Einar Holt (*Alle synger en sang om Paris / Hvalfanger Thorvald by Einar Holt*, udatert) og finnes også på kassetten til Sandefjord Sangforening (1994).

Bearbeiding og autentisitet

Denne sangen har ikke like mye glissando som de to første sangene, tonene går mer «rett på» enn glidende gjennom, men stiltrekket er der fremdeles. Når jeg skriver «rett på» mener jeg den teknikken han bruker når han synger setningen «opp på et anker». Istedenfor å ta sats fra forrige tone og lede den oppover i neste i en glissando, har han en mer stakkato måte å skille tonene på. Dette har jeg prøvd å gjenskape i min versjon.

Denne sangen var ikke et åpenbart valg for meg da jeg valgte ut de andre sangene. Magefølelsen min sa at dette var en sang jeg ikke kom til å klare å være autentisk med, så jeg valgte den som et forsøk på om jeg kunne tilegne meg samme autentisitetsfølelse som jeg hadde med «Amanda og Herman». Språket i sangen er også nøytralt, med elementer av Vestfolddialekt (noen tjukke l-er), så i teorien bør den fungere like godt som «Amanda og Herman». Allikevel er det noe som mangler for at jeg skal kunne si at sangen føles autentisk å synge. Jeg følte ikke at jeg var autentisk i min versjon at «Hvalfanger Thorvald». Jeg tenkte først at det kunne ha noe å gjøre med tradisjon, at den er nylig skrevet (og i tillegg av en som ikke var med på hvalfangst). Kan hende i begynnelsen at problemet var at jeg ikke forsto alt i sangen (som Kosmos og Pelagos) før jeg hadde lest om hvalfangst. I løpet av utprøvningene syntes jeg at jeg hørtes uinteressert ut, og uansett hvor mye bakgrunnsinformasjon og tiden jeg brukte på å jobbe med sangen ble det ikke bedre. For å motvirke dette uinteresserte uttrykket har jeg prøvd å legge inn en ekstra intensitet i opptaket. Dette har jeg gjort ved å smile gjennom hele sangen, som strammer musklene i ansiktet og kan gi en litt klarere lyd. Dette kan være fordi tungen blir mer aktiv i vokaldannelsen. (Tallaksrud, 2019)

Jeg klarte ikke å fjerne følelsen av at jeg ikke var autentisk i denne sangen. Dette diskuterer jeg videre i kapittel 5.3.

5.3.4 I hagen springer blakken Margit, CD 32

I hagen springer blakken så lykkelig og glad
For bonden har fått skuertresker og traktor, fallera
Nå slipper blakken streve med slåmaskin og plog
Og dra på harv (halm) og treskeverk som bestemor hans dro
Nei nå er det godt å være blakken
Han springer så det dundrer i bakken
Og han ligner på ei kause (pølse) så blank og rund og trinn
Og han står på to og strekker kry på nakken sin

Historikk

Denne sangen synges av Margit, og er fra CD 32. Etter mye letning i visekatalogen og andre nettsider fant jeg denne sangen i «Jorda vår, en sangbok» (Kværneng, 1994, s. 78). Sangen er skrevet av Kirsten Langbo. Teksten er litt annerledes i Margits versjon, og jeg er usikker på om hun sier «harv» eller «halm» i fjerde linje, og «ei kause» eller «ei pølse» i nest siste linje.

Bearbeiding og autentisitet

Denne sangen ble ikke jobbet mye med utover at jeg lærte den. I ettertid har jeg forstått at jeg valgte den fordi den representerte en annen sjanger fra Gjerdesamlingen, og at jeg ville prøve å vise et bredt bilde av hva som finnes i Gjerdesamlingen. Denne sangen ble med andre ord ikke valgt fordi den føltes rett og autentisk, men fordi jeg følte at jeg måtte ha den med for å kunne representere Gjerdesamlingen godt nok. Jeg tenker dette er en slags etterdønning av min trang til å oppfylle autentisitetsreglene. Gjerdesamlingen og jeg kan ikke oppfylle dem på den stereotypiske måten med kjente tradisjoner og høystatusområder, så da ville jeg prøve å vise bredden i det stoffet som finnes i samlingen. For min egen autentisitet fungerte ikke denne fremgangsmetoden.

Mens jeg valgte ut sanger og leste historikk, fant jeg ut at denne sangen er utgitt i en sangbok. Dette strider mot tradisjonskriteriet i autentisitetsreglene, kilden har mest sannsynlig lært den fra en bok, så på grunn av den bakgrunnen valgte jeg å ta den med. Jeg ville forske på om jeg kunne være autentisk med en sang som jeg ikke opplevde at oppfylte tradisjonskriteriet. I ettertid har jeg innsett at det å skille mellom sanger som er skrevet ned og ikke om mer eller mindre autentiske ikke gir noe mening. Jeg skriver mer om dette i kapittel 5.4.

5.3.5 I tyveårsalderen — Hjalmar Bergene, CD 20

I tyveårsalderen jeg giftetanker fikk
Det hendte nogre dager uti norden
Vi hadde hver vår mø vi skulle over sjø
Og båten hurtig ut på havet sender

Men da jeg kom til vennen min jeg slapp jo ikke inn
For der var jo en annen en der inne
I lilla vennens arm han lå der het og varm
Jeg brølte i et uophørdig sinne

Jeg sprang da bort til forstuen der tok jeg frem en øks
Med den jeg ville min kjæra lilla myrde
Tre horde slag jeg gav så blodet fløt der av
Og siden styrtet vennen min av sengen

Jeg gikk da bort til døren, men slapp da ikke ut
For den var holdt av andre sterke hender
Jeg ut av vindu sprang jeg ilte ned til strand
Og båten ut på havet sender

Jeg kastet meg på dekk og skrev på båtens rand
Adjø, farvel, jeg kan ei lenger leve
Min lilla venn er død for meg er bare nød
Jeg kaste vil meg ut i havets bølger

Men hør nå de venner som her tilbake står
La aldri kjærligheten overvinne
For etter glede kommer sorg med den en altfor tidlig død
Og venner, ta den hendelse til minne

Historikk

Denne sangen var vanskelig å spore opp. De vanlige søkene ga ikke noen resultater, så jeg tok kontakt med Norsk Kvedarforum på Facebook. Kvedarforumet er et sterkt knutepunkt for folkesangere i Norge, og kan være en effektiv måte å få informasjon om forskjellige sanger. Gjennom Kvedarforumet fant jeg ikke bare tips om at det fantes andre norske versjoner (uten at jeg fikk noen navn), men også en svensk, Kärleksvisa Från Ed av Ulrika Bodén (2013) og en dansk, Svenskens myrderi med Marie Mide (1996). Jeg fant ikke noen andre norske versjoner, selv da jeg tok kontakt med Nasjonalbiblioteket. Det nærmeste de hadde kommet var skillingsvisen «Den lystige ungersvenn», men teksten og innholdet stemmer ikke med versjonen fra Gjerdesamlingen.

Jeg har, helt tilfeldig, lært en versjon i løp av studiet mitt på Rauland av Frode Nyvold, og da het den «ein nittenårig yngling». Nyvold sier at han har den etter Ånon Egeland, som igjen har den etter Nils Solheim fra Søndeled. Jeg har prøvd å finne mer bakgrunnsinformasjon om denne sangen og om Solheim, men i skrivende stund har jeg ikke funnet noe mer. I opptaket sier Bergene at han har den etter noen han traff på en seter en gang.

Bearbeiding og autentisitet

Jeg valgte denne sangen fordi den handler om temaer som man ikke trenger en spesifikk bakgrunn for å forstå (i motsetning til for eksempel Spørrevisa som bygger på at du har vært på hvalfangst). Sangen handler om kjærlighet og svik, som de fleste forstår seg på, men også om mord. Den nevner heller ikke noen spesielle områder, og språket er ganske nøytralt/svorsk, slik at jeg ikke opplevde at jeg brøt min autentisitet mot meg selv ved å bruke den. Jeg følte heller ikke noen sterk autentisitet for sangen, og tok den med som et eksperiment på om jeg kunne tilegne meg autentisitetsfølelsen eller ikke. Helt mot slutten av arbeidet, da jeg sa meg ferdig med sangen, følte jeg allikevel at jeg ikke kunne si at denne var autentisk for meg. Situasjonen likner på det som skjedde med «Hvalfanger Thorvald», jeg la inn like mye arbeidstid med å lese meg opp på bakgrunnen og å jobbe med sangen, men det var allikevel noe som ikke stemte. Jeg skriver mer om dette i 5.4, der jeg også skriver om «Hvalfanger Thorvald».

5.3.6 Spørrevisa

Du må'kke bli fornærma
men nå spør jæ bare litt
det å svare meg blir kanskje litt for stridt
det er så mange saker som jeg stadig
går og lurer på
som jeg slettes ikke greier å forstå

derfor må jeg spørre dere
om at kanskje dere vil
være vennlige og prøve å hjelpe til
jeg har flydd rundt heile skuta
for å få litt hjælp og råd
men det var jo ingen hjælp nonsteds å få

Refreng:
Unnskyld unnskyld unnskyld at jæ spør
jæ spør vel kanskje mere enn jæ bør
men Curacao har gjort meg ganske ør
og da spør'n vel kanskje mere enn man bør

Må man bruke påsa når
man pakke ska en flens
tror'u kokeriet noengang går lens?
Kan'ke byssetellegramma
få sin egen tel'grafist
Onkel Anders greier biffen, det er visst

Når som atte vi får fjernsyn
tror'u alt vi kan få se
tror'u atte gutta her vil like det?
Dette snøret du som atte skuta
alltid sleper med
hva slags fisker får man egentlig på det?

Einar Kleppan, CD 1

Refreng

Denne lommeboka guttær
som ble gitt til oss i fjol
var i grunnen ikke boka litt for stor
Denne "lista" her på Kosmos
kan vel helt bli sløyfa nå
nå som mattene er brukt i Curacao?

Skjønt jæ skjønner ikke vitsen
med å bruke slike ting
jæ tror "kaktus" ville gitt det mere "sving"
Hvis vi kommer ne' te' Kept'n
som vi kanskje kanskje kan
tror'u gutta ønsker å få gå i land

Refreng

Hvem er Olsen her på skuta
kan du ikke det meg si
jæ har hørt'n er så jævli' te' å vri
Tror'u at de finner maken
te'rri kokkene vi har
te å lave mat de førsteprisen tar

Han der kokken ne'rri Cape Town
dere husker sikkert han
hadd'n glemt å kle sæ før'n gikk i land?
Men jæ får nok sikkert svaret
for'ri fleste vet det jo
da'dde vært no'n bøljer ne'ppå Del Monico

Refreng

Historikk

Ifølge Kleppan er denne skrevet av «Knap». Sangen er gitt ut tidligere av visegruppen Ankerspill med Øystein Gjerde (1987), som jeg ikke har funnet kopi av, og Myllargutens Gammaldansorkester (2016) som jeg selv var med på å spille inn. Melodien kommer fra revyen «Spiritus» av Arne Svendsen, men visegruppen Ankerspill referer til den som «Die Gigerlkönigin», og den melodien er lik.

Det var veldig mange gutter fra landet som dro ut på hvalfangst, og hadde mange spørsmål om hvordan ting fungerte på skipene. Kleppan forteller om en situasjon som kunne være noe av bakgrunnen for sangen:

> Det var jo (...) han nye byssegutten som kom og skulle kaste (...) skyllene overbord (...) også sier kokken at han skal kaste det på le side. (...) Så kom'n ut på dekket også spørten en kar 'dø kan'ke si me å le sie er hen her ombord'? sa'n. 'Nei gitt', sa han andre, «jeg er ny her sjøl ombord, jeg' sa'n. (CD 39, 1:20:57)

Bearbeiding og autentisitet

Denne sangen har også en klar glissando som mange av de andre sangene. Jeg opplever at Kleppan bruken en mellomting av sang og tale, som jeg også har prøvd å gjøre i min versjon.

Mange av ordene og utrykkene i sangen er ting som var åpenbare for hvalfangere, og derfor en intern vits, mens «landkrabber» ikke har peiling (meg inkludert). Dette var et stort problem da jeg prøvde å gjøre denne sangen til mitt eget, for hvordan kan jeg formidle noe jeg ikke forstår? Jeg brukte mye tid på å lese om hvalfangst, og fikk noen av ordene som blir brukt i sangen forklart av Gjerde i Folkelige viser fra hvalfangst (Gjerde, 1982, s. 55). Han visste ikke forklaringen på alle ordene, for eksempel «denne lista her på Kosmos» har han ingen forklaring på. Jeg fikk et større innblikk i historien rundt sangen, og forsto mer av konteksten etterhvert, men jeg følte fortsatt at jeg ikke kunne formidle sangen på en autentisk måte.

Denne sangen har jeg jobbet med siden 2013, og jeg har hatt problemer med autentisitet gjennom alle årene den har blitt brukt. Jeg har brukt den i flere ulike konsertsituasjoner, både alene og med band, og det har gjort at min versjon av Spørrevisa har blitt mye mer gjennomarbeidet enn mange av de andre sangene i dette prosjektet. Siden den har blitt brukt så mye i forskjellige sammenhenger har jeg følt at det har blitt enklere og enklere å bruke den, men ikke helt forstått hvorfor. Da jeg begynte å jobbe

med Spørrevisa i prosjektet følte jeg at jeg gikk noen skritt tilbake med hvor autentisk jeg følte meg da jeg brukte sangen. Dette skriver jeg mer om i kapittel 5.4

5.3.7 Kjenner du a Netta Ole Gabriel Yndestad, CD 21

1.Kjenner du a Netta, kona mi sann
hu er ikke nettopp snill og blid, sann
Sinna heile tida, når a får den ria
og da får a kjeften sinn på gli, sann.
Jeg for mitt sann ønsker titt sann
gid jeg var det ærje beistet kvitt sann.

2.Krefter har a som en voksen kar sann
blir a sinna må jeg værra snar sann,
tel å fly på døra ellers kan a gjøra
lapskaus av den magre skrott jeg har sann.
Gid jeg kan sann, bli i stand sann
tel å vise att jeg dog er mann sann.

3.En gang prøvde jeg så menn derpå sann
men det gikk nok bare så som så sann
For med nød og neppe fikk jeg fra det sleppe
med et høl i skallen gul og blå sann.
Lytt nu til sann, jeg nu vil sann, jer fortelle
åssen det gikk til sann.

4.Her en vintermårra klokka sju sann
kaldt det var i stua huttetu, sann
Netta lå og snorka så jeg ikke orka
sova meir men måtte rundt meg snu sann.
Sengekle sann, dro jeg med sann
så lå a der naken fæl å se sann.

5.Væl en time lå a der og frøys sann,
jamra seg i søvne hosta, nøys sann,
men jeg lå og tenkte, dersom kulda skjenkte
henne dauen var jeg fri og løs sann.
Men akk og nei, sann, den gang ei sann,
Netta våkna like sur og lei, sann.

6.Drar du sengeteppet vekk fra meg sann,
Hitt med teppe straks din stygge blei, sann,
Den som ikke hørt a og som ikke vørt a
men som lot som sova, det var meg sann.
Netta tok sann, tak og dro sann
mens hun meg bak hoftebeina slo, sann.

7.Da jeg heile teppet væl var kvitt sann
våkna jeg på liksom, spurte blidt sann.
Nei men kjære Netta si meg hva er detta
teppet er da lissåvæl mitt som ditt sann.
Ta ei alt, sann, her er kaldt sann
teppet har jeg kjøpt og sjæl betart sann.

8.Men a Netta svarte erj og stri sann
sænga som du ligger i er mi sann
Her har du ditt teppe, men så skal du sleppe
senga mi og ha og dovne i, sann.
Du skal ut sann, ikke prut sann,
For du er en stygg og ekkel stut sann

9.Derpå ropt'a: Ut med deg din knærk sann
ga med begge beina meg et spark sann.

Midt på blanke rompa jeg på golvet dumpa
slo meg så jeg sprella som en mærk sann.
Der jeg lå sann frøys meg blå sann
Ønske meg litt mot og kraft å få sann.

10.Da med ett kom motet som en brann sann,
borti roa sto ei bøtte vann, sann.
Hei med den jeg ville stagge Nettas grille
vise henne at jeg dog er mann sann.
Jeg krøyp derbort sann, stilt men fort sann
tørstig etter hevn for skam og tort sann.

11.Raskt jeg krøyp til Nettas sengekant sann
trygg hu sov med fellen som hu fant sann.
Stilt på den jeg gløtta tømte heile bøtta
over hennes maga så det rant sann.
Opp hu skvatt sann, som en katt sann
skreik og bar seg som hu var besatt sann.

12.Nu da hele verket vel var endt sann
Følte jeg meg litegrann beklemt sann
Men jeg opp meg strammet og fikk kjekt fremstammet
Jeg skal vise deg at her er gutt sann
da med ett sann, i et sprett sann
Netta føyk av sænga sprek og lett sann.

13.Raskt hu greip meg med to slaktærtak sann
et i nakken og et ordentlig bak sann.
Og til værs meg langet så jeg skallen stanget
opp i taket med et veldig brak sann.
Ner jeg datt sann, klein og matt sann
og for aua raue gnistrer spratt sann.

14.I fire uker lå jeg meget svak sann
Netta selv var svært så tam og spak sann,
blidt omkring meg stelte, hverken slo ei skjelte
så jeg syk meg ønsket til hver dag sann.
Men akk og nei sann, fresk ble jeg sann
og a Netta hu var like lei sann.

Historikk

Sangen har melodi av Hans Allum fra Holmestrand som levde fra 1777 -1848. Melodien kommer fra sangen «Frieras a Onkar'n te Jentæ» (Allum, 1918, s. 7), men har også blitt referert til som «Jæ sku au ha løst t'å jifte mei, san» i «Syng som folk» (Sommerro mfl., 2003, s. 120). Teksten likner veldig på Ektemannens kvaler, en skillingsvise samlet inn av Alf Prøysen (Nils Johan Rud & Alf Prøysen, 1973, s. 55). I denne boken refereres melodien til som «Æ sku au ha løst't'å gifte mei, san». Yndestad lærte sangen etter Peder Ås fra Melsomvik, og han kjente ingen andre som kunne sangen: «Den trur jeg også kom te å ville dø med meg.» (27:36 CD 21)

Bearbeiding og autentisitet

Yndestad lager stemmer til de to karakterene, noe som jeg også har prøvd å gjøre i min versjon. Han holder en jevn puls gjennom hele sangen, og holder tempoet nede. For meg funger dette litt sene tempoet som en måte å takle all teksten. Jeg har forsøkt å synge sangen i høyere tempo for at det ikke skal ta for lang tid og for å lage litt spenning, men da blir det veldig vanskelig å få med all teksten.

Jeg valgte ikke denne sangen før ganske langt ute i perioden da jeg samlet historikk om forskjellige viser. Denne sangen er med andre ord valgt ut på grunn av historikken. Visa har klare røtter til Vestfold, og er da, for en gangs skyld, innenfor autentisitetsreglene. Språket ligger ganske nært mitt eget talemål, og fra begynnelsen av har det vært en god og uproblematisk sang å synge, med tanke på autentisitetsreglene. Allikevel var det noe som ikke stemte helt, og jeg hadde samme følelse om denne sangen som med «Hvalfanger Thorvald» og «I tyveårsalderen». Dette fikk meg til å tenke på om det kanskje ikke har så mye å si hva melodien eller tekstinnholdet er, eller hvilken historisk kontekst musikken kommer fra. Det må nevnes at jeg i den siste perioden av prosjektet har fått mer og mer lyst til å bruke denne sangen videre og ta den til meg, så kanskje handler mye av autentisitet også handler om å legge ned nok til i et prosjekt? Dette kommer jeg tilbake til i 5.4

5.3.8 Sangleik Gerda Finsberg Hansen, CD 45

Jeg gikk meg ut en aften i klare måneskinn
Jeg gikk meg ut en aften i klare måneskinn
Da møtte jeg en flicka så fager og så skjønn skjønn skjønn
Så møtte jeg en flicka så fager og så skjønn

Hun lovet meg sitt hjerte hun lovet meg sin hånd
Hun lovet meg sitt hjerte hun lovet meg sin hånd
Kun døden, kun døden kan løse disse bånd bånd bånd
Kun døden, kun døden kan løse disse bånd

Historikk

Jeg fant flere versjoner av denne på nett. En versjon er fra Røros og heter Jeg gikk meg ut i lunden (Rugelsjøen, 2013) Den har et vers mer enn Gjerdesamlingen, og har også med danseforklaring. Jeg fant også en versjon gjennom Salaby, som er et nytt digitalt læringsunivers for barnehage og grunnskole gjennom Gyldendal, og er basert på en folkemusikkinnsamling fra Aust-Agder. Denne versjonen har også ett ekstra vers som er annerledes enn det Røros har. Her er det også danseforklaring. Den siste versjonen jeg fant kommer fra Vefsn kommune i Nordland fylke, (Solli, 2006) og har også 3 vers, der siste verset er annerledes enn begge de andre versjonene.

Bearbeiding og autentisitet

Denne sangen møtte jeg også minimalt med autentisitetsproblemer. Språket er nært mitt eget og litt svensk, men det er ikke så fremmed lenger takket være arbeidet med resten av samlingen som for eksempel «I tyveårsalderen». I likhet med «I hagen springer blakken» ble ikke denne sangen en stor suksess. I ettertid har jeg skjønt at jeg valgte ut sangen av samme grunn som «I hagen springer blakken»; jeg ville representere så mye som jeg kunne i utvalget jeg gjorde. Lysten til å bruke sangen var egentlig ikke der, og det tror jeg reflekteres i hvor autentisk jeg føler at sangen er. Sangen fikk sin arbeidstid slik som de andre sangene, men det kom ingen bra utvikling i løpet av den tiden jeg har jobbet med stoffet.

5.3.9 Søte Jesus Elida Berg, CD 31

Søte Jesus gi meg nåde
Kraft og mot å vandre så
At jeg deg en gang får skue
og med brudekleder på
Da er all min nød til ende
Og min gråt til glede vendt
Takk o Jesus for din nåde
Som du har til jorden sendt

Skynd deg Sion her er nåde
Stå ei stille, bli ei matt
Se nu ikke mer tilbake
Før du får din krone fatt

Tenk på hva du har i vente
Tenk på hva du får å se
Når din Jesus deg vil hente
Og sto mot deg mer enn hun

Da er all min trengsel endet
Da skal sorg ei trykke mer
Da skal hat og tap få ende
Og i den se fred og fri
Ja en salighet til bytte
For en trengsel bane her
Kjære sjel vær tro i striden
Snart, ja snart du kommer der

Historikk

Denne salmen er etter Elida Berg (med fler), CD 31. Teksten finner jeg ikke på nett eller i de bøkene jeg har lett i, men den nærmeste er «Herre Jesus gi meg nåde» som kommer fra Vest-Agder («Folketone», udatert). En annen tekst jeg fant på en kristen hjemmeside likner på «Søte Jesus», men det meste av teksten er annerledes. (E. G., 2012) Jeg fikk kjøpt boken Melodi-Samling fra DELK, og der er melodien og første verset til «Søte Jesus» skrevet ned. (Det Evangelisk-Lutherske Kirkesamfunn, 1973) Det er meningen å bruke denne boken sammen med «Kristelig Salmebok» av J. Johnsen og «Salmer og sanger», men jeg har ikke fått tak i noen av disse. Kan hende sangen står i en av dem. «Søte Jesus» er kategorisert som «folketone» i boken «Melodi-Samling», og som jeg har skrevet tidligere i oppgaven var det ikke uvanlig at medlemmene av DELK sang salmene på sine egne toner.

Bearbeiding og autentisitet

Sangstilen i denne likner veldig på «Amanda og Herman». Det er mye glissando opp og ned, og det er to (eller flere) som synger sammen. Disse synger heller ikke helt unisont, ganske likt som damene fra «Amanda og Herman». Denne sangen har jeg laget to versjoner på, en («Søte Jesus Rikke, ver. 1») der jeg holder meg veldig strengt til glissandoen og rytmen i sangen, og ble tatt opp tidlig i prosessen. Den andre («Søte Jesus

Rikke») har jeg jobbet mer med, og høres derfor ganske annerledes ut siden jeg har bearbeidet den mer og brukt den på konsert.

Denne sangen har kanskje vært en av de vanskeligste å ta til meg når det kommer til autentisitet. Autentisitetsreglene sa at jeg måtte prøve å finne en sterk tradisjon, og DELK er kanskje en av de eldste tradisjonene i Vestfold (i hvert fall den som har noe skjev tonalitet, som forbindes med annen folkemusikk). Nå som jeg fant en riktig tradisjon ble det igjen vanskelig fordi jeg hadde feil familietradisjon og personlig bakgrunn. Jeg er ikke religiøs, og så vidt jeg vet har ingen i min familie vært medlem av DELK. Dersom jeg skulle være tro mot meg selv om min bakgrunn kunne jeg ikke ha sunget denne sangen, men magefølelsen min sa at jeg skulle velge den allikevel. Sangen ble valgt ganske kjapt, og var kanskje til og med den første jeg var helt sikker på at jeg ville ha med. Jeg hadde bestemt meg for å følge magefølelsen i denne situasjonen, og prøve å motvirke de autentisitetsreglene jeg har beskrevet tidligere. Selv om jeg bestemte meg for dette fulgte tvilen meg gjennom hele prosjektet, men etter å ha jobbet, lest og skrevet om autentisitet har tvilen etterhvert sluppet taket. Jeg skriver mer om dette i kapittel 5.4

5.3.10 Totenvisa — Einar Kleppan, CD 1

Je e frå Toten og harn'te vøri
no større uttaførre bygda mi
Men far han sagde "je kæin'te fø dei,
så du kæin itte bli gå'nes her»
Han hadde hørt at dem dro på hvalfangst
og tjente pæing så det var no for meg
Men je va itte så høg i hatten
då je tok skreppa mi og dro ivei

Je rest med toget og satt og grunne,
du veit det var jo æiller fyste gong
Da kom de'n kal med no'n blanke knappær,
handa hadd'n ei lita tong
"Få sjå billetten" sa'n, men jeg svarte'n
du kæin vel kjøpe sjøl sånn som je har gjort
Då vart'n styrin og sa "din bondfugl"
og "guttejækel" og rusla bort

I Sandefjord kom jæ te kontoret
te'n Ænders Jahre og dæ va gruss
Ei jinte satt bak ei glugg og blunke
og stemmen lød som et englepust

Og bak no'n glaser satt fine kara
med stive skjorter og med blanke sko
Je tenkte, dettane her får vara,
je resser hemmat te far og mor

Men straks så kom der en ka(r)l og bukke
og je blei raud som ei bytte blod
Je stamma fram "kæin je få ei hyre?
Hæin far har gris som e feit og god"
Han vart så blid, "harru vært te sjøs", sa'n
"Å jo je har jo vørri litt i prom"
Då fekk je jobben og attpå te
sku je få kosten og gratis rom

Je gjekk ombo(r)l men ble ganske fælin
då je fekk sjå så en vældi båt
Han var så høg som te'll låvemønet
og folk dæm vinka og lo og gråt
Je va alæine, og ingen enste meg
mer enn dekket som je trødde på
Je knytte nevin, nå bli je vaksin,
så ske je ta døm, kæin du bæinne på

Historikk

Melodien kommer fra Alf Prøysens «Den skyldige». Sangen ble også utgitt på kassett av visegruppen Ankerspill (1987), men ellers har jeg ikke funnet noe på nett om denne sangen, bortsett fra i visekatalogen som kun refererer tilbake til Øystein Gjerde. Kleppan forteller at teksten er skrevet av enten Roald Jahre, eller «han Halvorsen», og er skrevet spesielt til Kosmos III (avbildet i kapittel 2.2 med Kosmos IV) fordi det var veldig mange fra Toten som var med ombord. Derfor skal også sangen gå på totendialekt, eller på en tilnærmet totendialekt. Sangen beskriver reisen fra Toten til Sandefjord, der personen må blant annet ta tog for første gang (han vet ikke engang hva en konduktør er), til han får hyre på Kosmos III når han aldri har vært til sjøs før.

Bearbeiding og autentisitet

Denne sangen har jeg jobbet med nesten like lenge som «Spørrevisa», så den er også ganske mye mer gjennomarbeidet enn mye av det andre stoffet. Da jeg begynte å jobbe med denne sangen i prosjektet var mye av det vanskeligste arbeidet allerede gjort. Mye av den originale tvilen på min egen autentisitet hadde sakte, men sikkert blitt mindre, og jeg følte allerede at jeg hadde tatt til meg sangen som min egen. Dette hadde jeg gjort før jeg begynte på prosjektet og jobbet med autentisitet, så det beviste for meg at det er mulig å ta til seg sanger som tidligere ikke føltes autentisk. Den nye innstillingen min til autentisitet gjorde at jeg reflekterte over stoff jeg hadde tatt til meg tidligere. Jeg trodde at den eneste måten jeg kunne ta til meg stoff som mitt eget var om jeg ignorerte autentisitetsreglene og prøvde å glemme hva jeg ikke forsto i sangen. Det jeg har fotstått senere, er at det er bruk og arbeid med sangen (gjennom tilegning av bakgrunnshistorie og øving på stoffet) som kan gi deg en følelse av autentisitet.

5.4 Resultat av arbeidet med sangene

5.4.1 Mitt forhold til materialet

Da jeg begynte på prosjektet unnskyldte jeg bruken av sangene. Det var mye skam rundt det at de er fra Vestfold, fordi det ikke kjentes som et viktig tradisjonsområde, og fordi mye av det kan relateres til populærmusikk gjennom revyvisene. Jeg visste fra starten av prosjektet at jeg hadde kompliserte følelser rundt autentisitet, og ville bruke prosjektet som en måte å ta et oppgjør med disse følelsene. Selv om jeg bestemte meg for å motarbeide de autentisitetsreglene jeg hadde oppfattet betød ikke det at de forsvant av seg selv. Da jeg begynte å velge ut og arbeide med sangene var mange av valgene mine formet av den tidligere autentisitetsholdningen min, og jeg prøvde å motarbeide skamfølelsen ved å prøve å presse materialet inn i autentisitetsreglene.

Jeg prioriterte de rigide «autentisitetsreglene» over å være autentisk mot meg selv. Dette var spesielt tydelig for meg mot slutten av arbeidet da jeg så tilbake på hvordan jeg hadde jobbet med for eksempel «Amanda og Herman», «Hawaiinatt-valsen», «Totenvisa» og «Søte Jesus». Jeg lette etter bakgrunnsinformasjon som kunne koble disse sangene med andre, større tradisjoner enn Gjerdesamlingen, for å kunne legitimere bruken av dem. Sanger som nevnte noe spesifikt for én gruppe mennesker, som «Spørrevisa», føltes umulig å formidle fordi jeg ikke hadde en lik bakgrunn og dermed ikke kunne være autentisk mot meg selv når jeg brukte sangen. Istedenfor å prøve å finne løsninger på hvordan jeg kunne formidle sangene på en autentisk måte gikk jeg heller i sirkler og stengte meg selv inn i én forståelse av autentisitet som ikke gir rom for flere typer musikk, og følte at det var umulig for meg å være autentisk.

Sanger som jeg fant skrevet ned eller spilt inn, som «I hagen springer blakken» og «Hvalfanger Thorvald», føltes som mindre autentiske fordi kilden fra Gjerdesamlingen mest sannsynlig ikke hadde lært sangen gjennom en muntlig tradisjon, og at dette påvirket sangens autentisitetsverdi for meg. I ettertid virker det som at målet mitt var å finne noe «ekte», slik som jeg hadde hørt om gjennom autentisitetsreglene. Jeg brukte mye tid på å finne bakgrunnsinformasjon av stoffet, ikke bare fordi det kunne gi meg en ny innsikt inn i sangene og la meg forstå innholdet bedre, men også fordi det gav meg et håp om å kunne relatere disse sangene til noe som var innenfor autentisitetsreglene. Her står «Kjenner du a Netta» frem som et godt eksempel. Denne sangen hadde jeg ikke tenkt til å bruke før jeg fant bakgrunnsinformasjonen, at melodien

kan spores tilbake til Vestfold, og denne historien ble viktigere for meg enn at jeg selv følte at jeg kunne formidle sangen. Ved å bruke mye tid på å finne bakgrunnsinformasjon ville jeg prøve å spore sangen tilbake til et riktig område, eller at en versjon var brukt i en riktig tradisjon. Målet mitt var å virke autentisk for et imaginært publikum.

Jeg forsto at jeg prøvde å unnskylde, ikke bare disse sangene, men resten av stoffet fra Gjerdesamlingen fordi den (og jeg) ikke passet inn i autentisitetsreglene. Et eksempel er følelsene jeg hadde rundt «Søte Jesus», der jeg ofte tenkte «*selv om* denne er fra Vestfold ...», som om det at den er fra Vestfold automatisk gjør den mindre verdifull.

Etterhvert som jeg skrev og leste om autentisitet, spesielt Moores teori, om hvilke andre elementer autentisitet kan bestå av enn det jeg beskrev i autentisitetsreglene, kom jeg frem til en idé om at mye av oppfattet autentisitet handler om overbevisning. Moore vektlegger hvordan autentisitet handler om å overbevise publikum om din autentisitet; at du er autentisk mot deg selv (førstepersonsautentisitet), har kontakt/kunnskap om fortiden (tredjepersonsautentisitet), og at du kan relatere ditt eget liv til publikums (andrepersonsautentisitet). Da jeg forsto, og internaliserte, hva denne teorien faktisk innebar ble autentisitet lettere å forholde seg til. Jeg følte ikke lenger at jeg trengte å sammenlikne meg og min tradisjon med andre, større tradisjoner, men heller presentere musikken ut fra den informasjonen jeg hadde.

Jeg kom frem til at før jeg begynte med prosjektet hadde jeg ønsket å være autentisk ved å få det jeg oppfattet som autentisitetsdommerne i publikum til å oppfatte/tro at jeg var autentisk. Dette gamle autentisitetssynet innebar at reglene for å bli autorisert som autentisk var nettopp de autentisitetsreglene jeg hadde oppfattet.

Jeg oppfattet også at det var selve identiteten min som var det viktigste. Hvem jeg var og hvilken bakgrunn jeg hadde var det viktigste i autentisitetsdommen, som førte til at jeg ble autorisert eller avvist. Dette trumfet alt annet, uansett hva jeg sang eller hvor bra jeg sang det ville jeg hatt samme følelse. Den eneste måten å komme ut av dette var å bytte inn min identitet i noe som var mer akseptert, som ved å flytte og endre dialekt, eller kopiere den lokalkulturen som var knyttet til den musikken jeg ville bruke.

Det er kanskje her et av de store problemene lå. Noe av den oppfattelsen jeg hadde av autentisitet i folkemusikk handlet mye om hvordan jeg oppfattet at andre bedømte min «autentisitetsmengde», og ikke hvor autentisk jeg selv følte meg. Dette synet har endret seg, og gjennom Bjørnholts autentisitetsteori fikk jeg en større tyngde på det å være

autentisk mot meg selv og det jeg føler er autentisk, enn det jeg *tror* er autentisk basert på min bakgrunn. Jeg følte at dersom jeg kunne overbevise meg selv om at jeg var tro mot meg selv ville førstepersonsautentisiteten følge etter. Min bakgrunn, geografiske tilhørighet og familiehistorie hadde derfor lite å si, så lenge jeg selv var trygg og stø i min førstepersonsautentisitet.

En konsekvens av å fokusere på min egen førstepersonsautentisitet er at jeg bør bruke stoffet jeg føler mer eierskap til. Siden sangene ble utvalgt før jeg leste autentisitetsteorien hadde jeg ikke innsett hvor mye eierskapsfølelsen hadde å si, og derfor var det en del av sangene jeg ikke hadde en eierskapsfølelse for. Etter bearbeiding av sangene så jeg derfor etter om det var noen sanger der dette eierskapsforholdet hadde forandret seg/dukket opp.

En sangene som jeg hadde et eierskapsforhold til i begynnelsen av prosjektet var «Hawaiinatt-valsen». Denne sangen er kanskje ikke et opplagt valg, jeg har ikke engang vært på Hawaii, men i løp av min folkemusikkutdanning har jeg, overraskende nok, vært mye borti liknende sanger som også handler om Hawaii. Det er spesielt sangen «Julekveld på Hawaii» som jeg har brukt mye i løp av utdanningen, både i undervisning og til fest, og den har blitt en del av mitt faste repertoar. «Hawaiinatt-valsen» ble derfor en slags naturlig progresjon i min samling av norske viser om Hawaii. Da jeg ble klar over en mulig forklaring på hvorfor det føltes så naturlig å velge «Hawaiinatt-valsen», at jeg hadde vært eksponert for mye liknende musikk tidligere, begynte jeg å fundere på om det var mulig for meg å føle den samme autentisiteten til musikk som jeg ikke ville valgt i utgangspunktet, dersom jeg begynte å bruke musikken aktivt. Jeg valgte derfor, som et eksperiment, sanger som «Hvalfanger Thorvald» og «I tyveårsalderen» som jeg ikke hadde interesse for i utgangspunktet.

Eierskapsforholdet har ikke blitt like sterk for disse eksperimentelle sangene, men jeg har lagt merke til at det er en merkbar fremgang i hvor mye jeg identifiserer meg med dem. Jeg opplevde at eierskapsfølelsen økte i takt med at jeg eksponerte meg for stoffet. Det er et faktum at både stoffet jeg følte eierskap til før prosjektet startet, og det jeg ikke følte eierskap til, har blitt påvirket positivt av eksponeringen. I tillegg fikk jeg eierskapsfølelse til stoff med tema som ikke lå meg så nært. Fordi jeg hverken hadde personlig erfaring med å være kristen eller hvalfanger trodde jeg ikke at jeg kunne få et eierskapsforhold til «Søte Jesus» eller «Totenvisa». Etter å ha jobbet med stoffet over lang tid assosierte jeg helheten i sangene; musikk, tekst, tema og historikk, med min egen identitet. Det at sangene ble en del av meg og min hverdag på denne måten føltes

etterhvert ut som noe mye større og viktigere enn hva slags konkrete tema og historier jeg i utgangspunktet lot avgjøre om sangene føltes autentiske for meg. Det at eierskapsfølelsen min har økt for såpass variert stoff gir meg grunn til å tro at mye av den personlige autentisiteten handler om å eksponere seg selv for musikken, slik at den trer inn i vår natur og til slutt blir en del av oss.

Denne eksponeringen var nok hovedgrunnen til at jeg følte eierskap til musikken, men det har også vært nyttig å prøve å tenke gjennom hva som *egentlig* er tema/budskapet i en tekst. Det betyr ikke å tolke hva som er den egentlige, allmenngyldige, meningen i teksten. Snarere har jeg forsøkt å forstå (med eksempel fra «Spørrevisa») hvordan det å være på et stort skip for første gang, med alle de nye uttrykkene og reglene det fører med seg *også* er et eksempel på forvirring i møtet med ukjente ting, og det humoristiske i denne situasjonen. Et annet eksempel er «Søte Jesus», der teksten handler om å treffe Jesus, men også kan handle om et håp om fred i et liv etter døden. Dette trenger ikke å ha religiøse undertoner, og er noe de fleste kan kjenne seg igjen i.

Selv om jeg jobbet like mye med alle sangene i løp av hele prosjektet ble det klart for meg mot slutten at det ikke var alle sangene jeg følte at jeg hadde jobbet like mye med. Eierskapsfølelsen var tilstede i noen av sangene, og det var ikke bare i de jeg allerede hadde jobbet med før prosjektet, som «Totenvisa» og «Spørrevisa», men også i «Amanda og Herman» og «Søte Jesus». Dette skjedde ikke i samme grad med sangene «Kjenner du a Netta», «Hvalfanger Thorvald», «I tyveårsalderen», «Hawaiinatt-valsen», «Sangleiken» og «I hagen springer blakken». Hvorfor ble det slik når sangene hadde omtrent like mye arbeidstid? Jeg tror en av de største forskjellene er at jeg har *likt* å synge «Totenvisa», «Søte Jesus», «Spørrevisa» og «Amanda og Herman». Sangene har på ulike måter dukket opp i tankene mine mens jeg har hatt fri fra arbeidet, slik at sangene har blitt mer mentalt bearbeidet enn de andre.

6 Avslutning

6.1 Oppsummering

Vokalstoffet fra Gjerdesamlingen har blitt gjennomgått og organisert, og samlingen ble utgangspunktet for å forske på min opplevelse av autentisitet. Autentisitet har blitt beskrevet og forklart gjennom teoriene til Allan Moore (2002) og Margunn Bjørnholt (2011). Ved praktisk bruk av 10 utvalgte sanger fra Gjerdesamlingen har jeg forsket på hvordan min oppfattelse av autentisitet har utviklet og forandret seg gjennom prosjektet.

6.2 Konklusjon

Denne oppgaven har blitt delt i to hovedtema; organiseringsarbeidet rundt vokalmusikken til Gjerdesamlingen, og et kunstnerisk utviklingsarbeid med hovedfokus på min oppfattelse og opplevelse av autentisitet før og etter arbeidet. Målet med dette arbeidet var å finne ut av om jeg kunne finne en måte å være autentisk mot et stoff jeg ikke hadde vokst opp med, og ikke kunne relatere til direkte fordi jeg ikke har samme bakgrunn som kildene i Gjerdesamlingen. Jeg stilte meg to hovedspørsmål med noen underspørsmål i begynnelsen av oppgaven:

1. **Hva finnes av vokalstoff i Gjerdesamlingen?**
   a. Hvor mange sanger er det i samlingen?
   b. Hvilke sjangre finnes i samlingen?

2. **Hvordan opplevde jeg autentisitet, og hvordan har dette synet utviklet seg?**
   a. Hvordan har mitt syn på autentisitet påvirket meg som formidler og hva jeg velger å synge, og kan dette synet endres?
   b. Hvordan kan jeg formidle stoff med tema som jeg ikke har et tidligere forhold til?

1. **Hva finnes av vokalstoff i Gjerdesamlingen?**

a. Hvor mange sanger er det i samlingen? Gjennom å organisere samlingen har jeg kommet frem til at det finnes minst 169 klipp med vokalmusikk. Jeg tok utgangspunkt i allerede eksisterende metadata, og lette derfor bare gjennom de mappene som jeg visste hadde vokalmusikk. Ut fra disse funnene valgte jeg ut 10 sanger som jeg brukte i et kunstnerisk utviklingsarbeid videre i oppgaven.

b. *Hvilke sjangre finnes i samlingen?* Ut fra de 169 klippene med vokalmusikk kom jeg frem til en foreløpig kategorisering i 8 sjangre; viser, hvalfangst, samler, revy, sangleik, skillingsvise, dans og middelalderballade.

2. **Hvordan opplevde jeg autentisitet, og hvordan har dette synet utviklet seg?**

a. Hvordan har mitt syn på autentisitet påvirket meg som formidler og hva jeg velger å synge, og kan dette synet endres? Utgangspunktet, synet mitt før prosjektet, ble forklart gjennom det jeg tidligere oppfattet som autentisitetsreglene. Disse reglene innebar at min geografiske tilhørighet og familiebakgrunn styrte hvilke tradisjoner jeg kunne ta del i. Den tradisjonen som hørte til min geografiske tilhørighet var ikke stor/viktig/riktig nok til å kunne bli definert som folkemusikk fordi det ikke er et høystatusområde.

Gjennom dette prosjektet har jeg drevet med kunstnerisk utviklingsarbeid med de 10 utvalgte sangene fra Gjerdesamlingen, og reflektert over mitt syn på autentisitet og hvordan det synet utviklet seg over tid. Ved å kombinere disse refleksjonene og de teoretiske perspektivene til Moore og Bjørnholt har jeg kommet frem til at autentisitet kan forståes som todelt. For meg er disse to delene; autentisiteten du selv opplever om deg selv, og autentisiteten mottakere opplever at du har.

Et hovedfokus for meg har vært gjennom Moores teori, at mye av autentisitet handler om overbevisning, og at autentisitet er noe som gis av mottaker. Gjennom hans teori har jeg kommet frem til at autentisitet handler om overbevisning, og at formidleren må overbevise både seg selv og mottaker om at hen er autentisk. På denne måten kan formidleren få autentisitet, ikke bare fra mottaker, men også av seg selv. Hvordan autentisitet oppleves er forskjellig, og dette kan bety av graden av oppfattet autentisitet ikke nødvendigvis er lik for formilder og mottaker. Jeg har kommet frem til at den tryggeste måten å overbevise mottaker om din autentisitet er å være tro mot deg selv og velge det stoffet som du selv føler er autentisk.

b. Hvordan kan jeg formidle stoff med tema som jeg ikke har et tidligere forhold til?
For å fremstå som overbevisende i en formidlingssituasjon kan det være effektivt å være tro mot seg selv i sine handlinger og valg av stoff, slik at både formidleren og publikum opplever formidleren som ærlig og ekte. Dersom jeg vil tilegne meg nytt stoff som jeg ikke har et eierskapsforhold til kan jeg opparbeide et eierskapsforhold ved å eksponere meg for stoffet, og bruke det, jevnlig. Gjennom bruk og testing av de 10 utvalgte sangene har jeg kommet frem til at man kan få et eierskapsforhold/autentisitetsfølelse til stoff med fremmede tema/ord. Om man finner det underliggende budskapet i stoffet, og forholder seg til det istedenfor hva sangen ordrett handler om, kan sangen transformeres i formidlerens øyne til noe gjenkjennelig og autentisk.

6.3 Videre bruk av Gjerdesamlingen

Det finnes mange ting å ta tak i med tanke på Gjerdesamlingen og stoffet som finnes der. Det største problemet er at samlingen ikke er lett tilgjengelig for publikum. Vestfoldarkivet jobber nå for å legge ut stoffet på Europeana, en nettside som forsøker å samle mange ulike europeiske arkiv, bibliotek og samlinger. («Europeana Collections», udatert) Jeg ser allikevel et behov for å gjøre samlingen mer tilgjengelig på Vestfoldarkivets nettsider. Dersom det er en som kommer fra folkemusikkmiljøet og leter etter stoff vil det nok ikke være vanskelig, men en «utenforstående» vil kanskje gi opp å finne noe interessant fordi det er så vanskelig å finne informasjon om stoffet. Da jeg skulle begynne på folkemusikkstudiet i Rauland i 2013 besøkte jeg arkivet for å forberede meg på studiet og finne ut av om Vestfold hadde noe musikk jeg kunne få bruk for. Som beskrevet tidligere var det vanskelig å finne frem i samlingen, da alt kun var tilgjengelig på CD i 30 minutter lange klipp (så det var umulig å spole). På grunn av dette ble jeg ganske motløs, og lysten til å bruke stoffet forsvant litt etter litt. Når man føler at man må slåss for å finne stoffet man er interessert i, og når man ikke helt vet hva man slåss for, blir det hele litt meningsløst. Vestfoldarkivet har oppdatert systemet litt, slik at man kan høre de 30 minutter lange klippene på en datamaskin (så spolingen blir mye enklere). Allikevel er det en lang vei å gå før samlingen blir brukervennlig. Om dette problemet blir løst, at lydsporene blir tilgjengelig i individuelle klipp, forsvinner det aller største hinderet, og det tror jeg vil resultere i en økt bruk av samlingen. I dette arbeidet har jeg gjort en grovinndeling, og er noe som kan jobbes videre med for å kunne brukes i Vestfoldarkivet.

For videre bruk av samlingen ser jeg med stor interesse over Oslofjorden og hva Østfold har fått til med sitt vokalstoff. Østfold musikkråd har gitt ut en rekke hefter av høy kvalitet som inneholder vokalmusikk fra Østfold. (Østfold Musikkråd, udatert) Et liknende arbeid hadde vært fullt mulig å gjennomføre i Vestfold, kanskje i samarbeid med Østfold musikkråd.

Som jeg opplever det blir det stadig mer og mer positivitet og engasjement rundt folkemusikken fra Vestfold. Nå som Vestfold og Telemark blir ett fylke har Kari Lønnestad fra Folkemusikkarkivet i Telemark argumentert for at Vestfold bør ha eget folkemusikkarkiv, og at det helst bør ligge i det området der materialet kom fra, og ikke eventuelt kombineres med arkiv i Telemark. Lønnestad skrev dette i en mail 6. mai 2019.

> Dei fleste distrikt/tradisjonsområde i landet er dekt opp av eit regionalt folkemusikkarkiv, men Vestfold er i dag eitt av få område som ikkje er det. Telemark har hatt sitt arkiv i 20 år. Nå skal Vestfold og Telemark bli eitt fylke, og
> det ville vere litt rart om bare ein del av det nye fylket skulle ha folkemusikkarkiv. Det er på tide at også Vestfold får det. Det er sjølvsagt mogeleg å løyse det ved at det eksisterande arkivet får eit utvida mandat, men eg meiner det er best om arkivet ligg i det området der materialet høyrer heime, og brukarane bur.

De få som er i folkemusikkmiljøet i Vestfold er engasjerte musikere som jobber hardt for å videreføre musikken, gjennom konserter, masteroppgaver og prat i media. Jeg opplever også at de fleste i folkemusikkmiljøet ikke bare er positive mot folkemusikk fra Vestfold, men også begeistret over at stoffet blir brukt og delt videre. Dette er en stor motivasjonskilde, og jeg håper flere blir like begeistret som meg etterhvert som stoffet blir brukt videre.

6.4 Videre forskning

Mine funn i dette prosjektet er at autentisitet ofte handler om overbevisning. Dette kan åpne spørsmål om autentisitet kanskje bare handler om å overbevise både formidler (seg selv) og mottakeren, og at musikken i seg selv ikke påvirker autentisitetsopplevelsen like mye. Er det noen forskjell mellom en formidler som «er født med det» i en stor tradisjon, og en formidler som kommer utenfra, dersom begge er like gode i å overbevise? Kort

sagt, er det noen forskjell mellom å bli oppfattet som autentisk, sammenliknet med å «være» autentisk?

Jeg kom til en konklusjon om at for å oppnå en autentisitet kan man prøve å finne et underliggende budskap i sangen og relatere seg selv til det budskapet istedenfor hva sangen ordrett handler om. Kan dette fungere dersom man synger på et språk man ikke forstår? Kan man ha samme grad av autentisitetsfølelse dersom all ord-basert forståelse rundt sangen blir fjernet?

7 Litteraturliste

7.1 Bøker

Allum, H. (1918). *Vestfoldvisor*. Hentet fra http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2014100907505

Bendixson, N., & f. Sohlman. (1923). *Visbok.: Dikter, visor och barnramsor ur handskrifter och skillingtryck valda och utg. av N. B.* Hentet fra https://www.stefanlinden.se/S/V/huvudtext_VISBOKNB.html

Bjørnholt, M. (2011). *Kilder til begjær, inderlighet til besvær? Om tradisjon, fornyelse og faglig refleksjon i folkedansen*. (Tidsskrift for forskning i folkemusikk og folkedans).

Blom, J.-P. (1993). *Fanitullen: innføring i norsk og samisk folkemusikk* (S. Nyhus & B. Aksdal, Red.). Oslo: Universitetsforlaget.

Det Evangelisk-Lutherske Kirkesamfunn. (1973). *Melodi-samling til tekster i «kristelig salmebok» av J. Johnsen og «salmer og sanger»*. Skien: Oluf Rasmussen.

Furholt, R. (2006). *Kor er du fødd og kor er du boren: Mellomalderballaden i bruk etter innsamlinga* (Master). Høgskolen i Telemark.

Furholt, R. (2012). *Tankar om autentisitet og kjeldebruk i den vokale folkemusikken*. Hentet fra https://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/2438123

Gjerde, Ø. (1982). *Folkelige viser fra hvalfangst*. (Sandefjord): Øystein Gjerde.

Gjerpe, O. (1978). *Fedrearv og barnefostring: Det evangelisk-lutherske kirkesamfunn gjennom 100 år*. Drammen: Luther Forlag A/S.

Glette, K., Gjerde, Ø., & Devig, T. N. (1983). *Hvalfangstviser i Vestfold*. Hentet fra http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2013091208032

Hansen, R. C. (2016). *Telemarksimperialismen og oss - Kvalitative spørreundersøkelser med hovedvekt på Raulandsstudentenes personlige erfaringer* (Bachelor). Universitetet i Sørøst-Norge, Rauland.

Kværneng, K. B. (1994). *Jorda vår: en sangbok*. Hentet fra http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2009082000090

Lindeman, L. M. (1997). *Ludvig Mathias Lindemans samling av norske folkeviser og religiøse folketoner: 95 : Tekster : etter originalmanuskriptene i Norsk*

musikksamling, UBO. Hentet fra http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2010071303020

Moore, A. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music*, *21*(2), 209–223. https://doi.org/10.1017/S0261143002002131

Nils Johan Rud,), & Alf Prøysen,). (1973). *De Gamle visene: med Alf Prøysen : 2. samling*. Hentet fra http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2012022008025

Nygård, T. L. (2018). *Talenær song? Om samanlikning av song med tale i forsking på vokal folkemusikk i Skandinavia*. Universitetet i Sørøst-Norge.

Ottesen, R. (2018). *Folkemusikken i Vestfold: For «borgere, bønder og den gemene i hop»*. Oslo: Novus Forlag.

Skjærstad, P. J. (1982). *Gode gamle viser frem fra glemselen*. Hentet fra http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2009062304076

Sommerro, H., Strand, R., Gåsøy, P., & Romsdal sogelag. (2003). *Syng som folk: folkeleg songtradisjon frå Romsdal* (Andre utg.). Molde: Romsdal sogelag.

7.2 Nettsider

E. G., T. (2012). Morgenandakt 18. april 2012. Hentet 5. februar 2019, fra http://kristen-tro.origo.no/-/bulletin/show/733022_morgenandakt-18-april-2012

Europeana Collections. (udatert). Hentet 4. mai 2019, fra Europeana Collections website: https://www.europeana.eu/portal/en/about.html

Folkemusikkscena på Rauland. (2016). Larsen / Haltli – forrjukande samspel i Årestoga. Hentet 30. april 2019, fra https://www.facebook.com/events/169588500109746/

Folkemusikkscena på Rauland. (2017). To veteranar - Einar Øverland og Jon Bondal. Hentet 30. april 2019, fra https://www.facebook.com/events/1643196165701743/

Folkemusikkscena på Rauland. (2018). Ragnhild Furholt trio i Årestoga. Hentet 30. april 2019, fra https://www.facebook.com/events/302527933819648/

Hammershaug, B. (2007, februar 23). Daniel Sandén-Warg: En reise fra Sverige til Setesdal. Hentet 29. april 2019, fra ballade.no: http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2007022310531659071183

Lundbo, S. (2018). Vestfold. I *Store norske leksikon*. Hentet fra http://snl.no/Vestfold

Redaktionen. (2018). Shillingtrycken var de fattigas nyhetsblad | Minnenas Journal.

Hentet 13. mai 2019, fra https://www.minnenasjournal.nu/shillingtrycken-var-de-fattigas-nyhetsblad/

Rockheim. (udatert). Einar Holt «Norsk pop- og rockleksikon (2013)» Rockipedia. Hentet 6. mai 2019, fra Rockipedia website: https://www.rockipedia.no/mediateket/norsk-pop-og-rockleksikon/einar_holt/

Rugelsjøen, G. (2013, desember 29). Innholdsoversikt over lokale tema. Hentet fra http://rugelsjoen.no/innhold0.htm

Solli, W. (2006, april 11). Regler fra Vefsn. Hentet fra http://www.drevja.com/ipub/pages/posts/regler_fra_vefsn87.php

Tallaksrud, S. (2019, februar 21). Slik kan du bli flinkere til å synge. Hentet 13. mai 2019, fra vi.no website: https://www.vi.no/a/70693941

Thoresen, P. (2014). Svend Foyn. I *Norsk biografisk leksikon*. Hentet fra http://nbl.snl.no/Svend_Foyn

Vestfold Fylkeskommune. (udatert). Hentet 7. desember 2018, fra Vestfold fylkeskommune: http://www.vfk.no/meny/om-fylkeskommunen/om-vestfold/

Østfold Musikkråd. (udatert). Folkemusikk i Østfold. Hentet 4. mai 2019, fra http://www.musikk.no/ostfold/prosjekter/folkemusikk

7.3 Sanger og album

Holt, E. (udatert). *Hvalfanger Thorvald* Hentet fra https://rateyourmusic.com/release/single/einar_holt/alle_synger_en_sang_om_paris___hvalfanger_thorvald/

Bodén, U. (2013). *Kärleksvisan från Ed*.

Einar & Einar. (1955). *Hawaiinatt-valsen*. Hentet fra http://www.45worlds.com/78rpm/record/al3535

Einar & Einar. (1959). *Hawaiinatt-valsen*. Hentet fra http://www.45cat.com/record/7egn31

Engebretsen, R., & Borgelund, H. (2002). *Frem fra Glemselen: Jubileum*.

Korpedagogen. (udatert). Folketone: Herre Jesus gi meg nåde. Hentet 5. februar 2019, fra: https://korpedagogen.no/index.php?option=com_virtuemart&view=productdetails&virtuemart_product_id=3230&virtuemart_category_id=1&lang=no

Sandefjord Sangforening. (1994). Hvalfangerviser

Visegruppa Ankerspell. (1987). Hvalfangstviser

Mide, M. (1996). *Folk synger og spiller.*

Myllargutens Gammaldansorkester. (2016) *Myllargutens gammaldansorkester vol.1*.

Oversikt over tabeller og figurer

Figur 1 Vestfold fylke av Kartverket/KF-arkiv hentet 14. mai 2019 fra http://www.vfk.no/meny/om-fylkeskommunen/om-vestfold/

Figur 2 Kosmos III og IV hentet 02. mai 2019 gjennom Vestfoldmuseene, fra https://www.flickr.com/photos/vestfoldmuseene/14569148714/in/photostream/

Figur 3 Visualisering Gjerdesamlingen laget av meg gjennom nettstedet https://www.easel.ly/

Figur 4 Visualisering spor laget av meg gjennom nettstedet https://www.easel.ly/

Figur 5 Diagram - idealisert formidler laget av meg gjennom nettstedet https://www.easel.ly/

Figur 6 Reiserute til og fra Sørishavet hentet fra Gjerde, Ø. (1982). Folkelige viser fra hvalfangst s. 8.