

REVOLUSJONÆRE TONER?

Den radikale musikkbevegelsen i Norge ca. 1970-1983

Hovedoppgave i historie
Dag Falang Gravem
Universitetet i Oslo
Høstsemesteret 2004
Veileder: Tor Egil Førland

TAKK TE DOKK

Hermed rettes stor takk til alle som har stilt seg og sine ressurser til rådighet, og til de som har bidratt med moralsk og praktisk støtte i samband med oppgaven. Takk til alle som har stilt opp på intervjuer. Sæmund Fiskvik og særlig Tor Bernhardsen skal ha ekstra takk for å ha latt meg få låne arkivmateriale. Helge Pran og Rolf Aakervik skal ha tilsvarende takk for å ha gitt meg tilgang til sine LP-plater. Det skal også Mini, Martin og Frode samt tante Gunvor for å ha gitt meg plater i presang. Takk til Norsk Visearkiv og Arbeiderbevegelsens Arkiv og Bibliotek for utmerket service og uvurderlig hjelp med å finne kildemateriale og sekundærlitteratur. Alle medstudenter som har lest, kommentert og drøftet oppgaven skal også ha takk, især min søster Siv. Takk også til dongeriprofessor Tor Egil Førland for autoritativ, men ikke autoritær, veiledning. Og sist, men ikke minst, til Elisabeth for støtte, innspill, entusiasme og inspirasjon.

Oslo, 18. oktober 2004

Dag F. Gravem

TAKK TE DOKK	3
KAPITTEL 1. MUSIKKBEVEGELSEN SOM UNGDOMSOPPRØRSFENOMEN	10
AVGRENSING OG PROBLEMSTILLINGER	10
Definisjoner av musikkbevegelsen	10
Problemstillinger og temaer	11
Begrunnelse for valg av tema	12
TEORIER OG MODELLER	13
Kulturbegrepet	13
Tre slags motkultur	13
Folkets kultur	15
Tradisjonsmobilisering	15
Non-profit og entusiastvirksomhet	16
Non-profit-sektoren – noen kjennetegn og definisjoner	16
Entusiaster som entreprenører i musikkbransjen	17
TIDLIGERE FORSKNING	18
Internasjonalt	18
Mai og musikkbevegelsen	18
Norsk musikkliv i 1960- og 1970-årene	18
MI-bevegelsen og kulturen	19
Norsk idealistisk platebransje	19
KILDER	20
Arkivmateriale	20
Fonogrammer	20
Aviser, tidsskrifter og andre periodiske publikasjoner	21
Andre trykte kilder	22
Muntlige kilder og intervjuer	22
Internett-publisert materiale	23
TERMINOLOGI OG STAVEMÅTER	23
Plateselskapet Mai	23
Utgivelsesformater	23
OVERSIKT OVER FRAMSTILLINGEN	23
KAPITTEL 2. MUSIKRÖRELSEN I SVERIGE CA. 1969-1983	27
Litteratur om musikrörelsen	27
MUSIKRÖRELSENS OPPKOMST OG INSTITUSJONALISERING – CA. 1969-1974	28
Gärdesfestene i 1970 – bevegelsen fødes	28
Silence Records	28
Plateselskapet MNW	29
Mindre selskaper	30
Alternative distribusjonsnettverk	31
Frikonsertter og Kontaktnätet – massebevegelseaspektet	32
Musikens Makt – musikrörelsen i offentligheten	32
1975-1983: KONFLIKT OG SAMARBEID – IDEOLOGISKE GNISNINGER	33
Den ferdigorganiserte musikrörelsen i samarbeid om kulturelle manifestasjoner	33
Ideologiske konflikter og ideologisering	34
Avideologisering - musikrörelsen ebber ut	35

FORKLARINGER TIL FENOMENET MUSIKRÖRELSEN	36
Staten og offentlige institusjoners rolle	37
AVSLUTNING	39
KAPITTEL 3. MUSIKKBEVEGELSENS INSTITUSJONALISERINGSFASE 1970-1973	41
MUSIKKBEVEGELSENS FORHISTORIE	41
Dolphins viseklubb og Club 7	41
Studentersamfundet i Trondheim	42
Teateropprøret	43
Forsøksgymnaset i Oslo og miljøet i Hjelmsgate	44
Frikonserter og splittelse	45
Profil, Oktober, Klassekampen og ml-bevegelsen	46
Profil: Viseinnsamling som kulturbygging	46
Musikkbevegelsens første plateutgivelse	47
Tor Marcussen og Anders Johansson	48
MUSIKKBEVEGELSEN DANNES	49
EEC-kampen som katalysator	49
EEC som skapelsesmyte	50
Musikrörelsen og annen svensk innflytelse	50
SAMSPILL 1972-1973	51
Samspill ved oppstarten i 1972	51
Samspills faglige ambisjoner og Norsk Musikerforbund	52
Skrinlegging av det faglige arbeidet – nye paroler	53
Samspills aktiviteter og struktur – status våren 1973	53
Samspills plateutgivelser	54
Fløtt deg, EEC!	55
Samspills videre plateutgivelser	55
Vår Musikk – et forum for spredning av musikkbevegelsen	56
Norsk populærmusikkpresse	56
Fra Samspill-avisa til Vår Musikk	57
FORUTSETNINGER FOR AT MUSIKKBEVEGELSEN SKULLE LYKKES	60
Geografiske og demografiske betingelser	60
Platebransjen i Norge og Sverige	61
Offentlige institusjoner og tiltak	62
Visebevegelsen – konkurrent eller alliert?	63
KONKLUSJON	63
KAPITTEL 4. VØMMØLÅR – PLATESELSKAPET MAI 1973-1975	65
MUSIKKBEVEGELSEN FÅR ET PLATESELSKAP	66
Stiftelsen av Mai	66
Utvikling av organisasjon og ideologi i løpet av 1973	66
Det praktiske arbeidet fram mot de første egne utgivelsene	69
1974 – UMIDDELBAR SUKSESS	71
De første platene – utvelgelse og kontroverser	71
Tanabreddens Ungdom	71
Vømmøl Spellmannslag	72
Moose Loose – Elgen er løs	73
Bazar – Drabantbyrock	74
Jenteloven og I gården der jeg bor	74

LPen Mai ikke ga ut – Isenkram	75
Mais singler	76
Vekst og voksesmerter	77
Platesalget i 1974	77
Betydningen av den tidlige suksessen	78
Mellom entusiasme og profesjonalitet – Mais organisasjonsutvikling i 1974	80
Mais ledelse og stab i 1974	80
Arbeidsutvalget	82
Harmoni og dissonans i den nordiske musikkbevegelsen	83
Stiftelsen av Nordiske Ikke-kommersielle Fonogramprodusenters Forening (NIFF)	84
Generalforsamlingene i 1974	85
Generalforsamlingen 20. oktober 1974	86
Anders Johannssons kritikk	87
Nye formålsparagrafer og vedtekter	88
1975 – SUKSESSFORVALTNING OG TILTAGENDE GNISNINGER	89
Plateutgivelsene i 1975	89
Temaplate 1: Amtmandens Døtre – Reis kjerringa	89
Temaplate 2: Palestina	90
Prosjektplate 1: Jens Gundersen – 12 viser	92
Prosjektplate 2: Østerdalsmusikk	92
Tre politisk-agitatoriske plater	93
Platesalg, distribusjon og økonomi i 1975	94
Støtteaksjonær-generalforsamlingen i 1975	96
Anders Johannssons forslag til omorganisering av AU	96
Generalforsamlingen som ble til konferanse	97
Debatt om Mais rolle	97
Anders Johannssons evaluering av Mai og musikkbevegelsen	98
Utfallet av støtteaksjonærkonferansen	99
AVSLUTNING	100
KAPITTEL 5. MUSIKKBEVEGELSEN I OFFENTLIGHETEN 1974-1977	101
Opptakt: Samspills musikkindustrikritikk	101
VÅR MUSIKK 1974-1976	103
Vår Musikk lanseres på ny	103
Finansiering og distribusjon	103
Redaksjonens sammensetning og arbeid	105
Journalistikk og innhold i Vår Musikk	106
”Hvilken musikk er vår musikk?”	107
Plateanmeldelser og musikkritikk	108
Musikkdebatter	110
MUSIKKBEVEGELSEN I ANDRE MEDIER	111
Dagbladet som musikkbevegelse-spreder?	111
MUSIKKDEBATTEN I ML-BEVEGELSEN	112
Den første rockedebatten	112
Sæmund Fiskvik trer fram som musikkpolitisk ideolog	114
Rockedebatten i 1976 og ”Kark-linja”	115
AKSJONENE MOT MELODI GRAND PRIX 1975-1976	118
Underskriftsaksjonen i 1975	118
Aksjonen mot Melodi Grand Prix i 1976	120
AVSLUTNING	122

KAPITTEL 6. MAI 1976-1979 – LINJESKIFTER OG GJENOPPBYGGING	123
REGIMESKIFTET	123
Omorganisering, opprydding og pengeinnsamling	125
Nedleggelsen av Plateutvalgsgruppa	125
Nytt styre	126
Pengekrise og konsolidering av det nye regimet	128
Nye strategier	130
En ny arbeidssituasjon	130
Nye Samspill	130
Ny satsing på alternative distribusjonsformer	131
Nye retningslinjer for utgivelsespolitikken	133
MAIS UTGIVELSER 1976-79 – FRA KARK-LINJE TIL TORSKEPUNK?	134
Temaplater – Mais egne prosjekter	135
Temaplater – artistenes prosjekter	137
Mais plateimport	138
Kritikk og selvkritikk – ny omlegging av utgivelsespolitikken fra 1978	138
Mais forhold til musikerne	140
Årsak til omleggingen: Kark-linjas fallitt og nyorientering i ml-bevegelsen	141
Årsak til omleggingen: Mai og AKP (ml) sin ungdomspolitik	142
OPPTAKT TIL 1980-TALLET – EN BLANDING AV GAMLE OG NYE IDEALER	144
Endelig eget studio	144
Et nytt aktivistorgan	145
Mai som musikkbevegelsebygger	145
AVSLUTNING	146
KAPITTEL 7. MAI OG MUSIKKBEVEGELSEN 1980-1983 – SLUTT PÅ EN ÆRA ELLER NYE TIDER?	147
MELODI GRAND PRIX 1980 – ET VEISKILLE FOR MUSIKKBEVEGELSEN?	147
Musikkbevegelsen seirer i MGP – Hans Rotmo forlater Mai	150
Betydningen av MGP 1980	151
NYORIENTERING ELLER IDENTITETSKRISE FOR MAI?	152
Endringer i norsk platebransje fram mot 1980	152
To pro-profit-konkurrenter til Mai	152
Entusiast-plateselskaper på 1970-tallet	153
Entusiast-distributøren Tritonus	154
Framvekst av en ny type entusiast-plateselskaper	154
Fra 1980: Mai som sentrum for en ny musikkbevegelse?	155
Fra 1980: Mai som del av den vanlige platebransjen?	157
SISTE VERS – FRA TRO PÅ LYS FRAMTID TIL PLANLAGT KONKURS	159
Jubelår 1980-1981	159
Krise for norsk platebransje	159
Mai nedlegges	161
Hvorfor nedleggelse?	162
Etterspill – institusjonene	164
Etterspill – aktørene	164
AVSLUTNING	165
KAPITTEL 8. MUSIKKBEVEGELSEN I NORGE 1970-1983	166
Var det en musikkbevegelse i Norge 1970-1983? Forslag til videre forskning	167
Ungdomsopprørsprosjektet – noen perspektiver	168

KILDER	170
HOVEDOPPGAVER OG AVHANDLINGER	172
LITTERATUR	173
VEDLEGG 1. DISKOGRAFIER	177
VEDLEGG 2. ENTUSIASTPLATSELSKAP-MODELL	183
VEDLEGG 3. NON-PROFIT-MODELL	184
VEDLEGG 4. MAI- OG NORSKE SAM-INNSPILLINGER UTGITT PÅ CD	185

KAPITTEL 1.

MUSIKKBEVEGELSEN SOM UNGDOMSOPPRØRSFENOMEN

Denne hovedoppgaven tar for seg forsøket på å etablere og institusjonalisere en musikkbevegelse for musikkentusiaster, amatører og profesjonelle utøvere i Norge i årene 1970-1983. Oppgavens undersøkelsesobjekter er de tre institusjonene som skulle være bevegelsens hjørnesteiner: interesseorganisasjonen Samspill, musikkbladet *Vår Musikk*, samt plateselskapet Mai. Jeg vil vise hvordan denne bevegelsen oppsto, og hvordan institusjonene gikk igjennom ulike faser før de ble oppgitt eller nedlagt. Denne bevegelsen har gjerne blitt sett på som et rent AKP (ml)-fenomen, og dermed som et redskap for et marginalt Kina-kommunistisk parti. Hovedoppgaven vil vise at dette synet er unyansert og feilaktig, ved å vise hvordan musikkbevegelsens institusjoners ideologiske grunnlag og styringsformer endret seg, samt ved å belyse bevegelsens kontroverser og debatter.

Å etablere egne institusjoner, organisasjoner og bevegelser i opposisjon eller som alternativ til etablissementet var et karakteristisk trekk ved ungdomsopprøret på 1960- og 1970-tallet. I Norge ble på det partipolitiske området SUF (ml), senere AKP (ml) dannet ved å radikalisere en allerede eksisterende organisasjon, Sosialistisk Folkepartis ungdomsorganisasjon. Kvinnefronten og Vietnamkomiteen var blant de sakspolitiske bevegelsene som dukket opp, og av kulturelle institusjoner kan forlaget Pax og kunstnergruppa GRAS nevnes.

Musikk, særlig rockemusikk, var en svært viktig del av ungdomskulturen som vokste fram på 1960-tallet. Mange musikere var forbundet med politisk protest og opprørsk livsstil, og selve musikkstilen kan ses som ett opprør mot musikalske konvensjoner og normer. Samtidig var spredningen av ungdomskulturen nært knyttet til framveksten av konsumerismen. Musikken ble bearbeidet, markedsført og tjent penger på av etablissementet, representert ved den transnasjonale musikkindustrien. Autentisiteten i opprøret og kulturen forsvant dermed i manges øyne. En løsning kunne være å søke autentisitet i kulturelle og musikalske uttrykk fra andre tider og miljøer, en annen å forsøke å skape et alternative institusjoner og en massebevegelse bygd på idealistiske prinsipper. Begge disse løsningene inngikk i musikkbevegelsens målsetninger: å bygge en mer autentisk musikk-kultur basert på non-profit-virksomhet og frivillig innsats.

AVGRENSING OG PROBLEMSTILLINGER

Definisjoner av musikkbevegelsen

Hva var musikkbevegelsen? Begrepet er sjeldent i litteratur om norsk musikkliv på 1970-tallet, og heller ikke i samtida var det allment utbredt. Begrepet kunne bli brukt på ulike måter, og det

kan betegne både en organisert musikkbevegelse og en uorganisert musikkbevegelse. Undersøkellesobjektet for denne oppgaven er den organiserte musikkbevegelsen. Jeg skal ta for meg forsøket på å danne et alternativt musikketablisement og en massebevegelse i opposisjon til den kommersielle musikkindustrien. Jeg har valgt å bruke etablisement-begrepet, på tross av dets borgerlige konnotasjoner, for å understreke at målet var en institusjonelt differensiert og selvstendig bevegelse, med egne alternativer til den etablerte musikkbransjen.

Musikkbevegelsens institusjonalisering begynte med stiftelsen av interesseorganisasjonen Samspill i Oslo i 1972. Fra Samspill vokste i 1973 plateselskapet Mai og musikkbladet *Vår Musikk* ut. På papiret hadde dermed dette mot-etablisementet en differensiert og spesialisert struktur, med en samlende interesseorganisasjon i Samspill, et plateselskap til å støtte, formidle og spre bevegelsens musikk i Mai, samt et eget debattforum og vindu mot offentligheten i *Vår Musikk*. Av de tre var det imidlertid bare Mai som var i kontinuerlig drift over lengre tid. Etter at Samspill svant hen som aktiv organisasjon i 1974 og *Vår Musikk* ble nedlagt i 1976, overtok Mai som musikkbevegelsebygger, og det er dette plateselskapet som vil være hovedundersøkellesobjektet i hovedoppgaven. Tidsmessig avgrensning er perioden ca. 1970-1983. Framstillingen tar utgangspunkt i miljøene musikkbevegelsen sprang ut fra, og slutter med nedleggelsen av Mai og det umiddelbare etterspillet i 1983.

Å bygge opp et mot-etablisement lyktes til dels for musikkbevegelse-byggerne. Å organisere en massebevegelse mislyktes, selv om forestillingen om en uorganisert musikkbevegelse vedvarte. Den uorganiserte musikkbevegelsen kan defineres som et slags åndsfellesskap mellom små miljøer av radikale musikkentusiaster og musikere rundt om i landet. Disse miljøene startet musikkgrupper, viseklubber, arrangerte små festivaler eller forestillinger – med stor vekt på amatørvirksomhet og frivillig innsats. Denne typen tiltak går i beskrivelser av 1970-tallets norske musikkliv gjerne under betegnelsen *visebølgen*, ettersom visegenren hadde en prominent plass.

Problemstillinger og temaer

Jeg vil i hovedoppgaven behandle musikkbevegelsen som et forsøk på å etablere et alternativt etablisement, og i hvert kapittel vil hovedsakelig én av bevegelsens institusjoner stå i fokus. Utprøving av ulike styreformer og strategier var karakteristisk for bevegelsens institusjoner. Målsetninger og ideologi var under stadig debatt, og endret seg betydelig over tid. Jeg vil i oppgaven forsøke å forklare årsakene til disse forandringene. Jeg skal gi en framstilling av hvordan eksperimentet musikkbevegelsen forløp, vise hvordan det oppsto, gikk igjennom ulike

faser og forsvant, og drøfte årsaker til forløpet. Tilbakevendende temaer vil være det problematiske forholdet mellom aktiviststyre og profesjonalisme i institusjonene, forholdet til den etablerte musikkindustrien, forsøkene på å dyrke fram en egen musikkgenre – ”folkets musikk”, samt innflytelsen AKP (ml)s politiske linje hadde på bevegelsen.

Som sammenligningsgrunnlag vil jeg bruke den samtidige svenske *musikrörelsen*, som blir presentert i kapittel 2. Denne bevegelsen fikk et helt annet omfang og gjennomslag, og en mye høyere organiseringsgrad enn sin norske søsterbevegelse. Jeg vil derfor bruke *musikrörelsen* både til å identifisere særtrekk ved den norske bevegelsen, og til å drøfte hvorfor musikkbevegelsen mislyktes der *musikrörelsen* lyktes. Ved å føre framstillingen helt fram til 1983 vil jeg drøfte hvilke vilkår og overlevelsesmuligheter en bevegelse som oppsto i en bestemt historisk kontekst har under skiftende omstendigheter.

Begrunnelse for valg av tema

Hovedoppgaven er tilknyttet professor Tor Egil Førlands forskningsprosjekt om ungdoms- og studentopprøret på 1960- og 1970-tallet. Tidsrommet denne oppgaven dekker ligger hovedsakelig etter det som gjerne anses som opprørets viktigste periode, ca. 1964-1973 med året 1968 som kulminasjon. Det vil imidlertid ikke være fruktbart å forklare fenomenet musikkbevegelsen uten å sette den i sammenheng med ungdomsopprøret, og en studie av musikkbevegelsen vil kunne bidra til å kaste lys over ungdomsopprøret i stort. Musikkbevegelsen har klare røtter i 1960-tallet, og som mange andre ungdomsopprørsfenomener kom musikkbevegelsen sent i gang i Norge. Bevegelsen befant seg i skjæringspunktet mellom det Førland kaller det kulturelle og det politiske opprøret, og ga også kulturelt uttrykk for kvinneopprøret og det grønne opprøret.¹ Jeg vil dessuten støtte meg til den svenske historikeren Kjell Östberg, som for Sveriges del behandler hele 1970-tallet som en fase da 1960-tallets spontane opprør ble differensiert, organisert og institusjonalisert.²

Med unntak av Mai mislyktes byggingen av et alternativt musikketablissement, og Mai var periodevis bare et marginalt plateselskap. Men også ved å studere mindre vellykkede prosjekter i en bestemt historisk kontekst, vil man kunne få større helhetlig forståelse og bedre forklare periodens særegenheter. Musikkbevegelsen har det dessuten vært forsket lite på, og den allmenne oppfatningen av plateselskapet Mai virker å være at det var lite mer enn et AKP (ml)-organ. Hverken Mai eller resten av musikkbevegelsen kan imidlertid utelukkende ses på som ml-

¹ Dette er deler av Førlands forslag til kategorisering av ungdomsopprørets ulike aspekter. Se artikkelen

”Ungdomsopprøret: dongeri eller Wertewandel?” i *Nytt Norsk Tidsskrift* 14 (1997) nr. 1, s. 47-68.

² Kjell Östberg: *1968 – När allting var i rörelse*. Stockholm 2002, s. 123-125.

produkter, og oppgaven vil forhåpentligvis nyansere og korrigere denne oppfatningen. Til sist kan det anføres at en studie av en del av den populærkulturelle historien både er viktig og etterspurt i dag. Norsk kulturråds rapport nr. 30 *Populærmusikken i kulturpolitikken* fra 2002 søker å kartlegge rammevilkårene for norsk populærmusikk.³ Redaktør Jostein Gripsrud erkjenner at svært lite forskning på dette feltet har blitt foretatt i Norge.⁴ Hovedoppgaven vil forhåpentligvis også kunne være et bidrag på dette feltet, et historisk perspektiv kan gi større kunnskap om vilkårene for utviklingen av norsk musikkindustri og det populærmusikalske feltet generelt. Videre vil en nærmere undersøkelse av musikkbevegelsens idealistiske og ikke-kommersielle ideologi kunne fungere som sammenligningsgrunnlag for det mangfold av holdninger, meninger og målsetninger som finnes i norsk musikkliv og kulturpolitikk i dag.

TEORIER OG MODELLER

Kulturbegrepet

Ettersom musikkbevegelsen var en bevegelse med ambisjoner om et å være et kulturelt mot-etablissement, anser jeg det nødvendig med en drøfting av kulturbegrepet slik det vil bli anvendt i oppgaven, og slik det ble oppfattet i samtida. Jeg vil først presentere en ”motkulturtypologi”, både for å vise hvor uklart dette begrepet kan være, men også for å bruke det som redskap til å forstå konflikter i musikkbevegelsen. I forlengelsen av motkulturtypologien vil jeg trekke inn en drøfting av det samtidige begrepet ”folkets kultur”, samt sosiologisk teori om kultur og kulturtradisjon som element i sosiale og politiske bevegelser.

Tre slags motkultur

Motkulturbegrepet slik det blir brukt i Norge skiller seg fra *counterculture*-begrepet hos engelskspråklige historikere og samfunnsforskere. Jeg har ikke sett noen drøfting av disse forskjellene. Anders Lindhjem bemerker forskjellen i sin ungdomsopprørs-hovedoppgave om kollektivene på Karlsøya, men bruker selv bare begrepet i *counterculture*-betydningen.⁵

Det engelske begrepet stammer fra Theodore Roszaks essaysamling om hippie-kulturen *The Making of a Counterculture*.⁶ *Counterculture* er beslektet med det Tor Egil Førland har kalt *livsstilsopprøret*. Som typiske elementer regnes rockemusikk, dop, fri sex, anarkisme og

³ Jostein Gripsrud (red.): *Populærmusikken i kulturpolitikken*. Rapport nr. 30 fra Norsk Kulturråd. Oslo 2002.

⁴ Ibid, s. 5-7.

⁵ Anders Lindhjem: ”Karlsøya-kollektivene. Drøm og virkelighet 1971 til 1977.” Hovedoppgave i historie, universitetet i Oslo 1999, s. 28-35.

⁶ Theodore Roszak: *The Making of a Counterculture: reflections on a technocratic society and its youthful opposition*. London 1970.

mystisisme. Individuell frigjøring heller enn kollektiv politisk kamp er idealet. *Counterculture* kan også ses på som avvikerkultur, der storsamfunnets dominerende kultur forkastes av en gruppe som forsvarer, feirer og normaliserer sine egne ”avvik” og verdier. I drøftinger av ungdomsopprøret har mange bemerket det ambivalente forholdet mellom individualistiske *counterculture*-opprørere og kollektivistiske politiske opprørere. De opptrådte ofte samlet, men var også ofte i konflikt.⁷

Det norske motkulturbegrepet har på sin side vært knyttet til Stein Rokkans utskilling av avholdssak, målsak og lekmannskristendom som kulturelle konfliktlinjer i det norske samfunnet fra 1800-tallet – ting som ligger langt unna idealer om dionysisk *counterculture*-levesett.⁸ Rokkan knytter disse til en konfliktlinje mellom periferi og sentrum. I dag er det kanskje denne konfliktlinjen som mest assosieres med det norske motkulturbegrepet, lokalkultur eller bygdekultur i opposisjon til bykultur og sentrale styresmakter. I motsetning til *counterculture*-begrepets ”progressive” motkultur er dette en konservativ motkultur, et forsvar mot modernisering. Jeg vil i hovedoppgaven bruke begrepet ”norsk” motkultur om motkultur i denne betydningen.

Motkulturbegrepet har i Norge også vært brukt om arbeiderklassens kultur og arbeiderbevegelsens tiltak for å skape en felles kultur rundt institusjoner som 1. mai-feiring. Heller enn å forsøke å styrke arbeiderklassen ved å tilføre den borgerlig kultur, skulle utgangspunktet tas i arbeiderklassens egne tradisjoner og kulturelle uttrykk. På 1930-tallet var denne kulturpolitiske retningen som sterkest. Arbeidernes Opplysningsforbund (AOF), Tiden Forlag, studiesirkler og egne teatre er noen eksempler på oppbyggingen av arbeiderbevegelsens mot-etablissement til det borgerlige samfunns institusjoner. Etter at arbeiderbevegelsen inntok det borgerlige samfunns institusjoner ble motkulturinja oppgitt, og idealet ble en felleskultur.⁹

Mange ulike ting kan altså ligge i motkulturbegrepet. Det kan dekke små, konsentrerte miljøer av hippier, eller sammenslutninger av kristne eller avholdsfolk. Det kan også betegne et mer diffust, konservativt åndsfellesskap mellom små lokalsamfunn. Til sist kan det vise til bestrebelser om å danne et mot-etablissement med alternative institusjoner og aktiv framdyrking av egen kultur, og et mål om samfunnsendring. I musikkbevegelsen inngikk på ulike vis alle de tre motkulturene jeg har skilt ut. Musikkbevegelsens generasjon hadde opplevd *counterculture*, og rockemusikken var et viktig felles kulturgods. Samtidig ble denne retningen kritisert av de som ønsket å bruke kultur og musikk for å oppnå politisk forandring. Fra den ”norske”

⁷ B. M. Berger: ”Counterculture” i Neil Smelser og Paul Bates: *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Amsterdam 2001, s. 2862-64.

⁸ Stein Rokkan: *Stat, nasjon klasse: essays i politisk sosiologi*. Oslo 1987, s. 111-205, 216-238.

motkulturen og den gamle arbeidermotkulturen ble det hentet konservative kulturelle elementer, og fra arbeidermotkulturen kom også inspirasjon til mot-etablisementideen. Det foregikk en *tradisjonsmobilisering* for å skape en ny *folkets kultur*. Jeg skal drøfte det siste begrepet først.

Folkets kultur

Begrepene ”folkets kultur” og ”folkets musikk” eller ”folkelig musikk” er velkjente både i den svenske *musikrörelsen* og musikkbevegelsen i Norge. ”Folkets kultur” var også i bruk rundt andre kulturuttrykk og kunstnerisk virksomhet på 1970-tallet, blant annet hadde det da ml-tilknyttede litteraturtidsskriftet *Profil* en formålsparagraf om å støtte og bygge folkets kultur. *Profil*-redaktøren Jahn Thon har i ettertid innrømmet at begrepet ”underlig nok nesten aldri [ble] definert.”¹⁰

Uklarheten var ikke mindre i musikkbevegelsen. Musikkviteren Tellef Kvifte (meg bekjent den eneste norske forskeren som har brukt musikkbevegelse-termen) bemerker at begrepet ”folkets musikk” ikke inneholdt referanser til hverken folkemusikk eller populærmusikk, men kunne utvides eller innsnevres i begge retninger.¹¹ Som jeg vil vise i denne oppgaven kunne også arbeiderbevegelsens musikk inngå. Mange av konfliktene i musikkbevegelsen kom til å dreie seg om hva folkets musikk egentlig var, hvilke gamle og nye musikalske elementer det var riktig å bruke – hvilke tradisjoner som skulle mobiliseres. Populærmusikken kunne være problematisk på grunn av dens samband med konsumerisme og stjernedyrkelse (altså fjernet fra grasrot og virkelighet). Deler av den tradisjonelle musikken var problematisk blant annet fordi den var fremmed for musikkbevegelsens generasjon.

Tradisjonsmobilisering

Sosiologene Ron Eyerman og Andrew Jamison drøfter i sin bok *Music and Social Movements* forholdet mellom musikk og sosiale bevegelser.¹² De ønsker å forklare sosial og kulturell endring, herunder motkulturer og sosiale bevegelser med politiske målsetninger. De er interessert i prosessene der en gruppes kultur endres og utvikles, og tilskriver musikk en viktig plass i denne ”kognitive praksis” – der en ny virkelighetsforståelse dannes, der nye normer spres og gruppe-medlemmenes tilvante tanke- og atferdsmønstre brytes. I den forbindelse tillegger de *tradisjonsmobilisering* en sentral betydning. Argumentet er at selv om en sosial protestbevegelse

⁹ Tore Pryser: *Arbeiderbevegelsens historie* bind 3. Oslo 1998, s. 144-150.

¹⁰ Jahn Thon: *Tidsskriftets forståelsesformer: Profil og profilister 1959-89*, s. 191. Oslo 1995.

¹¹ Tellef Kvifte: ”Hunting for Gold at the end of the Rainbow” online-publiseret i *Popular Musicology Online* 2001. <http://www.cyberstudia.com/popular-musicology-online> Nettadressen død, men referert i Bibsys september 2004.

¹² Ron Eyerman og Andrew Jamison: *Music and Social Movements*. Cambridge 1998.

dør ut, så vil elementer av dens kultur og musikk overleve, minne om bevegelsen, inspirere og gi identitet og legitimitet til senere bevegelser. Det foregår en tradisjonsakkumulering og tradisjonsmobilisering gjennom generasjonene.

Non-profit og entusiastvirksomhet

Musikkbevegelsen oppsto i en bestemt historisk og kulturideologisk kontekst, der utformingen av en egen ungdomskultur og samfunnskritikk var viktige elementer. For å kunne analysere og best mulig beskrive særegenheter ved bevegelsens institusjoner, særlig *Mai* og *Vår Musikk*, skal jeg her presentere noen begreper og modeller. To av de viktigste kjennetegnene ved musikkbevegelsens institusjoner var for det første at de var *non-profit*-aktører, og for det andre at de ble startet av unge *entusiaster* og *amatører* med lite erfaring med forretninger og organisasjonsarbeid.

Non-profit-sektoren – noen kjennetegn og definisjoner

Forskeren Peter Dobkin Hall har kommet med følgende definisjon på non-profit-aktørers funksjoner og legitimering: enten (1) å utføre offentlige oppgaver på oppdrag av myndighetene; eller (2) å utføre offentlige oppgaver det er etterspørsel etter, men som hverken myndigheter eller pro-profit-foretak er villige til å utføre; eller (3) å øve innflytelse på myndighetenes politikk, pro-profit-sektoren eller andre non-profit-organisasjoner.¹³ Musikkbevegelsen ble grunnlagt for å fylle behov man mente eksisterte (2) – selv om det strengt tatt ikke var offentlige oppgaver. Å påvirke offentlig kulturpolitikk var også et av bevegelsens mål (3).

Økonomen Henry Hansmann har foreslått en firefelts typologi over non-profit-foretak (se vedlegg 3).¹⁴ Han klassifiserer etter styringssett – deltakerne i fellesskap eller forretningsmessig styre, og inntektskilde – kommersiell virksomhet (salg av varer eller tjenester) eller donasjoner. Denne typologien vil være til hjelp i beskrivelsen og analysen av virksomheten og utviklingen i musikkbevegelsens institusjoner. Både *Mai* og *Vår Musikk* var non-profit-foretak med kommersiell inntektskilde, men tidvis kom donasjoner på tale. Kombinasjonen av å være et non-profit-foretak basert på kommersiell virksomhet var særlig for *Mai* et dilemma. En formålsparagraf om å spre en ikke-kommersiell kultur var vanskelig å forene med inntjening av penger, og distinksjonen ikke-kommersiell/non-profit var uklar for deltagerne. Styringssettet, deltagerne i demokratisk fellesskap eller et forretningsmessig styre med færre makthavere,

¹³ Peter Dobkin Hall: "A historical overview of the private nonprofit sector." I Walter W. Powell(red.): *The Nonprofit sector: A Research Handbook*. New Haven 1987, s. 3.

¹⁴ Henry Hansmann: "Economic theories of nonprofit organization". I Powell (red.) op. cit, s. 28.

endret seg også for Mai, og plateselskapet gikk gradvis fra deltagerstyre mot forretningsmessig styre.

Entusiaster som entreprenører i musikkbransjen

Musikkviterne Krister Malm og Roger Wallis har i boken *Big sounds from small peoples. The Music Industry In Small Countries* forsøkt å foreta en komparativ studie av musikkfeltet, og interaksjonen mellom utøvere, musikkbransje og myndigheter i tolv små land.¹⁵ Et av de tolv små landene er Norge, men det lille som står om norske forhold er mest brukt for å belyse svenske forhold. Jeg vil særlig benytte meg av det de skriver om rollen *musikkentusiaster* og entusiast-startede institusjoner spiller i musikklivet. Malm og Wallis anser at entusiastene spiller en viktig rolle når det gjelder fornyelse og eksperimentering innen platebransjen. Mai var nettopp et entusiast-plateselskap, og musikkbevegelsen en entusiastbevegelse. Malm og Wallis presenterer en modell over utviklingsfaser og alternative utviklingslinjer av entusiast-plateselskaper (vedlegg 2).¹⁶ Feltene lengst til venstre i modellen viser til betingelser og forhold som kan føre til at et entusiast-plateselskap blir startet. De neste feltene tar for seg ulike utviklingslinjer etter utgivelsen av selskapets første plater, med vekt på økonomiske forhold. Endepunktene modellen skisserer er enten at entusiastselskapet sammen med likesinnede etablerer av et separat, ideologisk distinkt entusiast-musikketablisement, eller alternativt at entusiastselskapet innlemmes i det gamle musikkindustri-etablisementet. Denne modellen vil jeg gjennom hele oppgaven bruke til å vise hva som særpreget Mais utvikling.

Non-profitt-ideologi og entusiastvirksomhet er ikke unikt for musikkbevegelsen, eller musikkfeltet generelt. Sammenlignbare kulturaktører i Norge i ungdomsopprørs-perioden er Club 7 og Pax forlag. Noen sosiologisk teori om denne distinkte typen organisasjoner har jeg ikke funnet, det av non-profitt-forskningen som omhandler kulturinstitusjoner virker å dreie seg om organisasjoner innen finkulturen/etablisementet. I tillempet form vil Malm og Wallis' modell, koblet med non-profitt-teori, være anvendbar på entusiastvirksomhet og entusiastforetak generelt, hva som er karakteristisk for denne type organisasjoner, hvilke problemer de møter, og hva utfallene kan bli.

¹⁵ Roger Wallis og Krister Malm: *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries*. New York 1984.

¹⁶ *Ibid*, s. 156

TIDLIGERE FORSKNING

Internasjonalt

Mye har blitt skrevet om rockeopprøret og utviklingen av ungdomsmusikk-subkulturer fra 1950-tallet og framover. I en ungdomsopprørskontekst har George Lipsitz har drøftet forholdet mellom ungdomskultur, musikk og sosial krise på 1960-tallet. Han mener at ungdommen (i USA) betraktet musikk-kulturen som en mulighet til å skape et fellesskap på tvers av klasse- og etnisitetskategorier.¹⁷ Musikkjournalisten Ian MacDonald tilskriver musikken og artistene en svært viktig rolle i normendringsprosessen som fant sted på 1960-tallet (det han kaller *a revolution in the head*), gjennom tekster, musikk og levevis.¹⁸ Den svenske *musikrörelsen* har blitt gjenstand for en del forskning, som jeg vil drøfte i neste kapittel.

Mai og musikkbevegelsen

Norsk musikkliv i 1960- og 1970-årene

I oversiktsverker beskrives 1970-tallet som en periode da kulturbegrepet ble utvidet fra å betegne finkultur til å forstås som en del av den enkeltes hverdag. Lokal aktivitet og amatørvirksomhet framheves også.¹⁹ Enkelte arbeider behandler institusjoner og tendenser relatert til musikkbevegelsen. Tor Egil Førlands bok *Club 7* tar blant annet for seg det radikale musikkmiljøet rundt Club 7 (startet 1963), og boka behandler i likhet med denne hovedoppgaven en entusiastdrevet, alternativ kulturinstitusjon.²⁰ Karin Rykkjes hovedoppgave i musikkvitenskap ”Perspektiver på den moderne visa i Norge” berører ytterligere en slik institusjon, viseklubben Dolphins, som eksisterte 1964-1968.²¹ Hun beskriver også hvordan å synge på norsk og om norske temaer ble stadig viktigere i visemiljøene. Rykkje oppfatter EF-striden 1970-72 som en viktig fase i utviklingen av den norske visebølgen, og denne fasen ble også retningsgivende for musikkbevegelsen.²² Hun påpeker også at selve visebegrepet ble sterkt utvidet på 70-tallet, og viser hvordan viseartistene tok i bruk elementer fra rock, jazz og andre genre.

¹⁷ George Lipsitz: ”Who’ll stop the Rain? Youth Culture, Rock’n’Roll and Social Crises”, i David Farber (red.): *The Sixties: From Memory to History*. Chapel Hill 1994, s. 206-234.

¹⁸ Ian MacDonald: *Revolution in the Head: The Beatles’ Records and the Sixties*. London 1995, s. 1-34.

¹⁹ Arvid O. Vollsnes (red.): *Norges musikkhistorie*, bind 5, s. 149-151. Oslo 2001.

²⁰ Tor Egil Førland: *Club 7*. Oslo 1998.

²¹ Karin Rykkje: ”Perspektiver på den moderne visa i Norge.” Hovedoppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo 1985.

²² Ibid, kap. 13.

Ml-bevegelsen og kulturen

Anders Istad har i sin hovedoppgave i historie kartlagt de ideologiske linjeskiftene SUF/AKP (ml) foretok fra 1969 til 1980.²³ Han skiller ut fire faser karakterisert av enten sekterisme eller relativ åpenhet mot resten av venstresiden i norsk politikk: sekterisme 1969-1971, åpenhet 1971-1974, sekterisme 1974-1978, åpenhet 1978-1980. Istad finner det sannsynlig at linjeskiftene vil gjenspeile seg i bevegelsens politikk og synspunkter på enkeltområder, og nevner musikk som ett slikt område.²⁴ Istads funn bidrar til å forklare utviklingen av musikkbevegelsen og særlig Mai, men graden av ml-innflytelse varierte, og musikkbevegelsen er ikke noen direkte avspeiling av utviklingen i SUF/AKP (ml).

Ragnhild Mork kommer i sin hovedoppgave "Kinas Raude Sol – den norske ml-rørsla og kulturrevolusjonen i Kina" direkte inn på ml-bevegelsens kulturpolitikk.²⁵ Hun observerer en sterk identifisering med nasjonale "norske" verdier i ml-bevegelsen, som sjølråderett over ressurser, kamp mot fraflytting, lokalt samhold og solidaritet, målsak og folkekultur – tvister assosiert med de tradisjonelle norske motkulturene og konfliktlinja sentrum/periferi. Mork ser dette i sammenheng med Nei-sidas seier i EF-avstemningen i 1972 og den tillit og beundring ml'erne fra da av fikk til det norske folket og dets kultur. Hun ser på Vømmøl Spellemannslag, den mest kjente av gruppene som ga ut plater på Mai, som en omsetting i praksis av denne kulturpolitiske linja: "Grappa, med Hans Rotmo i spissen turnerte for RU og AKP (m-l), og deira politiske funksjon var gjennom tekstane, musikken og politikken å foreine arbeidarar, bønder, fiskarar og andre mot kapitalismen, imperialismen og 'partipampan i LO og DNA.'" ²⁶ Hans Rotmo gav senere ut flere plater på Mai med andre band, og hans prosjekter hadde høy status innen både selskapet og partiet. Medlemmer fra Vømmøl var også aktive som skribenter i *Vår Musikk*. Det er riktig at "Vømmøl-formelen" harmonerte godt med det aktuelle kultursynet i AKP (ml), og selv om Hans Rotmo aldri var medlem av partiet, er det klart at han sympatiserte med det (se kapittel 7). Vømmøl må imidlertid ikke ses på som et AKP (ml)-band.

Norsk idealistisk platebransje

Det eneste større vitenskapelige arbeidet som tar for seg deler av norsk platebransje, er Larry Bringsjords hovedoppgave i musikkvitenskap, "Aspekter ved den kristne/religiøse platebransjen

²³ Anders Istad: "Politiske endringar i den norske ml-rørsla 1969-1980." Hovedoppgave i historie, Oslo 1992.

²⁴ *ibid*, s. 189-90.

²⁵ Ragnhild Mork: "Kinas raude sol – den norske ml-rørsla og kulturrevolusjonen i Kina." Hovedoppgave historie, Universitetet i Oslo 1996.

²⁶ *Ibid*, s. 86-87.

i Norge”.²⁷ Oppgaven kartlegger den kristne platebransjen i Norge, som på flere måter er sammenlignbar med musikkbevegelsen og Mai. De kristne plateselskapene opererte i likhet med Mai idealistisk og på non-profitt-basis, og Bringsjord bemerker denne parallellen. Det lille han ellers skriver om Mai er imidlertid feilaktig. I sin tidligste fase kan Mai sammenlignes med Kirkelig Kulturverksted, som ble startet i 1974 av kristne musikkentusiaster med status som opprørere innen det religiøse etablissementet. De kristne plateselskapene opererte i likhet med Mai stort sett utenfor den etablerte platebransjen. Plateselskapet LUMI fungerte som distributør for andre kristne selskaper, men et enhetlig mot-etablissement ble ikke etablert. Bringsjord viser at de ulike menighetene bak de kristne plateselskapene hadde liten interesse for samarbeid, mye på grunn av teologisk/ideologisk uenighet. En annen parallell er musikkideologien, hvilke musikkformer som kunne brukes og hvilke som var ”syndige”, varierte fra plateselskap til plateselskap. På sitt mest sekteriske kunne Mai for eksempel minne om plateselskapet LYNOR, som spesialiserte seg på bedehusmusikk, og der musikken kun ble betraktet som et redskap for å spre det rette budskap.

KILDER

Arkivmateriale

Mais arkiv har etter alt å dømme gått tapt. Tor Bernhardsen, som jobbet i Mai så lenge selskapet eksisterte, har latt meg få låne det han har igjen av dokumenter, referater, kataloger, skriv med mer etter Mai.²⁸ I tekst og fotnoter refereres dette materialet til som TBP – Tor Bernhardsens papirer. Omfanget tilsvarer to kartonger. Fra Sæmund Fiskvik, daglig leder i Mai 1976-1983, har jeg også fått enkelte Mai-dokumenter som både overlapper og utfyller Bernhardsens materiale. Disse refereres til som SFP – Sæmund Fiskviks papirer. Samspill og Vår Musikk har ikke etterlatt seg arkiver, men i TBP har jeg funnet enkelte dokumenter fra Samspill, samt den eneste trykksaken Samspill ga ut: heftet *Musikk som vare*. Mange av Mais innspillingsbånd finnes hos Nasjonalbiblioteket i Rana, men de inneholder ikke informasjon som er relevant for denne oppgaven.

Fonogrammer

Vedlegg 1 er en diskografi over samtlige fonogrammer – LPer, singler og musikk-kassetter – utgitt av Oktober, Samspill, Norske SAM og Mai sortert kronologisk etter katalognummer. Der

²⁷ Larry Bringsjord: ”Aspekter ved den kristne/religiøse platebransjen i Norge. En kartlegging og analyse av virksomheten.” Hovedoppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo 1986.

LPer er brukt som kilde er katalognummeret oppgitt i fotnoten. Fonogrammene med omslag, teksthefter og andre vedlegg har vært svært viktige som levninger, noe av stoffet også som beretninger. Mange av fonogrammene er vanskelige å finne, og kun et fåtall er tilgjengelige på CD. I Oslo har Nasjonalbibliotekets musikkavdeling, Norsk Visearchiv, Norsk Jazzarkiv og Deichmanske biblioteks musikkavdeling Mai-LPer i sine samlinger, til sammen dekker de cirka 60 % av Mais utgivelser.²⁹ Oktober og Samspills utgivelser har jeg ikke funnet i noen offentlige samlinger. Jeg hatt tilgang til ytterligere LPer fra informanter, og også selv gått til anskaffelse av en del utgivelser fra antikvariater og privatpersoner.

Aviser, tidsskrifter og andre periodiske publikasjoner

Vår Musikk har vært en sentral kilde. De sju ordinære utgavene av bladet finnes hos Deichmanske biblioteks musikkavdeling. De to prøvenumrene av bladet finnes ikke i noen offentlige samlinger, men finnes i TBP.

I arbeidet med oppgaven har jeg gått igjennom en rekke aviser og tidsskrifter, for det meste med venstreradikal tilknytning. Dette gjelder *Klassekampen*, *Dagbladet*, *Arbeiderbladet*, *Profil*, *Røde Garde*, *Hundre Blomster*, *Folkemagasinet*, *Materialisten* og *Kontrast*. Flere fra Samspill, *Vår Musikk* og Mai var aktive som journalister og/eller debattanter i disse mediene, og mange av Mais ansatte, artister og musikere ble intervjuet. Særlig *Klassekampen* har vært viktig som berettende kilde, ettersom avisen i lange perioder fulgte Mais virksomhet nøye. Jeg har gått igjennom alle utgavene av avisen fra første utgave i 1969 til nedleggelsen av Mai i 1983. *Dagbladet* har jeg hovedsakelig brukt i forbindelse med musikkbevegelsens aksjoner mot Melodi Grand Prix, og jeg har grovt sett gått igjennom utgavene av avisen fra januar til mai (perioden den norske og internasjonale finalen finner sted) for årene 1974, 1975 og 1976. Jeg har også brukt *Dagbladet* til andre formål, uten å finne det nødvendig å utvide gjennomgangen. For *Arbeiderbladets* del har jeg kun benyttet meg av klipparkivet til Arbeiderbevegelsens arkiv og bibliotek. De andre tidsskriftene har jeg med unntak av *Kontrast* gjennomgått samtlige aktuelle årganger av i tidsrommet 1969-1983. Andre periodiske publikasjoner jeg har brukt er Studentersamfundet i Trondheims studentavis *Under Dusken*, Norsk Musikerforbunds medlemsblad, samt musikkavisene *Puls* og *Nye Takter*. Alle publikasjonene finnes i offentlige samlinger, Nasjonalbiblioteket i Oslo, Deichmanske bibliotek, Norsk Visearchiv og Arbeiderbevegelsens arkiv og bibliotek.

²⁹ Her er ikke de 6 utgivelsene på Mais underetikett Kolibri medregnet. Av disse har jeg bare funnet én i offentlige

Andre trykte kilder

Jan Bruusgaard og Jon Tore Halvorsens bibliografi og diskografi ”Bibliografi over blader og aviser på venstresida og innen motkulturen i Norge 1969-1980” har vært nyttig som oversikt og til dels som samling av kildemateriale for hovedoppgaven.³⁰ Tilsvarende nytte har jeg hatt av ”kulturarkeolog”, journalist og forfatter Willy B’s bokproduksjon.³¹ Willy B er en nitid innsamler og presentør av kildemateriale og data om to områder av norsk populærkultur: rockemusikk, og ukeblader og periodika. Willy B har en svært subjektiv stil som skribent, men må regnes som en av Norges mest kunnskapsrike på sine områder. *Norge i rock, beat og blues* bind 1 og 2 er pionerverker i norsk populærmusikkforskning, med blant annet diskografier, intervjuer og artikler, og *Drømmenes marked* er en tilsvarende samling for norske ukeblader og periodika.³²

Muntlige kilder og intervjuer

Muntlige kilder og intervjuer har på grunn av det nokså spinkle arkivmaterialet vært avgjørende for oppgaven, både for å få en generell oversikt over utviklingen av bevegelsen, og for å belyse konkrete problemstillinger. Intervjuer har avdekket ting de skriftlige kildene ikke nevner, men også utdypet, nyansert og motsagt de skriftlige kildene. Kildekritisk innebærer dette en del utfordringer. Jeg har forsøkt å sikre meg mot skjevhet i informantutvalget gjennom å intervjuer aktører med ulike roller i bevegelsen, både i og utenfor maktposisjoner, ledere, ansatte, aktivister, og musikere. Mais daglige leder i de viktige årene 1974-75, Anders Johansson, er dessverre død. Han etterlater seg dog flere interne dokumenter og artikler i *Klassekampen*, *Vår Musikk* og *Profil*.

Et annet problem er avstanden i tid, og flere jeg har kontaktet har kommentert den relativt løse og korte forbindelse de hadde til bevegelsen. Å bruke muntlige kilder til å besvare spørsmål om detaljer og kronologi har vist seg vanskelig. Skriftlige kilder har dannet grunnlag for intervjuer og kontrollering av intervjuopplysninger i etterkant. I vurderingen av de muntlige kildene må det tas hensyn til den allment menneskelige tendens til å rasjonalisere og gi mening til egne handlinger i fortida, ut fra et samtidsperspektiv. Musikkbevegelsen var ikke uten interne kontroverser. Tilknytningen til AKP (ml) var kilde til flere av kontroversene, og mange har hatt

samlinger, *La Elva Leve* (KOL 11) hos Norsk Visearkiv.

³⁰ Jan Bruusgaard og Jon Tore Halvorsen: ”Bibliografi over blader og aviser på venstresida og innen motkulturen i Norge 1969-1980.” Hovedoppgave, Oslo 1981.

³¹ Kunstnernavn for Willy Bakken. ”Kulturarkeolog” er hans egen betegnelse.

³² Willy Bakken (Willy B): *Norge i rock, beat og blues* bind 1-2. Oslo 1983 og 1984. *Drømmenes marked: Norske ukeblader, magasiner og hefter 1945-1995*. Oslo 1996.

problematiske forhold til partiet. Det har vært viktig å få intervjuer med begge parter i de ulike konfliktene, og å kontrollere disse opplysninger mot skriftlige kilder.

Internett-publisert materiale

Det internett-publiserte materialet jeg har brukt er av ulik karakter. Jeg har benyttet meg av avisen VGs søkbare database over salgslister for fonogrammer, av artikler, intervjuer, informasjon fra hjemmesider for organisasjoner og lignende. I fotnotene er de aktuelle url-ene til nettsidene oppgitt, med publiseringsdato og/eller dato for mitt besøk. Jeg har også utskrifter fra nettsidene i eget arkiv, med unntak for VG-databasen.

TERMINOLOGI OG STAVEMÅTER

Plateselskapet Mai

I kildesitater vil man støte på varianter av plateselskapet Mais navn, MAI eller MAI: med kolon etter. Jeg skriver i min tekst Mai, siden den første stavemåten kan tolkes som en forkortelse, og den andre i grunnen er et varemerke eller en logo.

Utgivelsesformater

Av fonogrammer er det tre hovedtyper. 1) 7” singel- eller EP-plate, oftest 2-4 melodier, 5-15 minutter spilletid. 2) 12” langspillsplate, LP, med 10-20 melodier og 30-60 minutters spilletid. 3) Metallbåndkassett, MC. Samme antall melodier og spilletid som LP. Det refereres oftest til LP, siden det var det vanligste formatet. Alle Mais LP-utgivelser kom imidlertid også i MC-formatet.

OVERSIKT OVER FRAMSTILLINGEN

I kapittel 2 vil jeg basert på sekundærlitteratur gi en oversikt over den svenske *musikrörelsen* ca. 1969-1984, og drøfte årsaker til at denne bevegelsen vokste seg så sterk i Sverige. I tillegg til at det fungerer som sammenlikningsgrunnlag er dette kapitlet relevant fordi den norske musikkbevegelsen var sterkt inspirert av den svenske. Samarbeidet, og etter hvert motsetningene, mellom de to bevegelsene har dessuten en ikke uviktig plass i den øvrige framstillingen. De påfølgende hovedkapitlene er kronologisk-tematisk organisert, og hvert kapittel tar hovedsakelig for seg en av musikkbevegelsens institusjoner: Kapittel 3 Samspill, kapittel 4, 6, og 7 Mai, og kapittel 5 *Vår Musikk*. Kapittel 5 går til en stor del kronologisk parallelt med kapittel 4.

I kapittel 3 vil jeg ta for meg framveksten av musikkbevegelsen i Norge fra begynnelsen av 1970-tallet til stiftelsen av Mai i 1973. Jeg vil først vise hvilke miljøer bevegelsen sprang ut

fra og var assosiert med, vise hvordan de bidro til utformingen av bevegelsen – interesser så vel som ideologisk tankegods – og hvilke motsetninger som fantes dem imellom. Deretter vil jeg ta for meg stiftelsen av Samspill, og vise hvordan denne organisasjonens målsetninger og arbeid utviklet seg. Samspill-miljøet ønsket å skape et mot-etablissement og en massebevegelse, og forsøkte å fungere både som en interesseorganisasjon for musikere, men også fremme amatørvirksomhet. Samspill virket også som musikkpolitisk debattforum, viseklubb og som non-profit-aktør i musikkindustrien som konsertarrangør og utgiver av plater og blader. Etter hvert begynte arbeidet med å utvide bevegelsen organisatorisk, med et separat plateselskap og noe senere et separat musikkblad. Kapitlet avsluttes med en drøfting av musikkbevegelsens vilkår i Norge, og dens sjanser til å lykkes som massebevegelse og mot-etablissement.

De to påfølgende kapitlene tar så for seg musikkbevegelsens to nye institusjoner, Mai og *Vår Musikk*. Kapittel 4 tar for seg Mais historie 1973-1975. Mai ble stiftet som et aksjeselskap der Samspill og forlaget Oktober eide 50% hver av aksjene, og de to organisasjonene hadde dermed den formelle makten i plateselskapet etter vanlige forretningsprinsipper. Men Mai ble også grunnlagt etter et aktivistprinsipp der alle som engasjerte seg i selskapet skulle ha innflytelse. Privatpersoner kunne tegne støtteaksjer i selskapet, og støtteaksjonærene skulle ta del i demokratiske avgjørelser angående driften. Det ene hovedtemaet i kapitlet er vanskene med å gjennomføre aktivistdemokratiet, og dragkampene som oppsto mellom formelle makthavere og aktivister når det gjaldt drift og utgivelsespolitikk. Det andre hovedtemaet er å forklare hvordan Mai utviklet seg som idealistisk non-profit-aktør, hvilke målsetninger som ble satt for driften, og hvordan de ble forsøkt oppfylt. Jeg vil vise hvordan faktorer som Mais plutselige suksess med Vømmøl Spellmannslag, manglende forretningserfaring og forsøkene med aktivistdemokrati påvirket utviklingen.

Kapittel 5 handler hovedsakelig om *Vår Musikk*, men har et bredere perspektiv ved å både drøfte musikkbevegelsens gjennomslag i offentligheten, og dens interne debatter. Bevegelsens eget organ, *Vår Musikk* er det ene hovedtemaet. Jeg vil gjøre rede for hvordan musikkavisen ble drevet, og drøfte om den fungerte som et samlende eller splittende organ. I samband med dette vil jeg komme inn på det ideologiske grunnlaget for bladets journalistikk og drift, og hvordan det kom til uttrykk i debatter. Det andre hovedtemaet er hvordan musikkbevegelsens ideer ble spredt utenfor *Vår Musikk*. Jeg vil her vektlegge aksjonene mot Melodi Grand Prix i 1975 og 1976, som aktivistene rundt Mai og *Vår Musikk* samarbeidet om, og som førte til en splittelse i bevegelsen. Det tredje hovedtemaet er musikkdebatten innad i ml-bevegelsen, som foregikk i organer som *Klassekampen* og *Materialisten*. Kapitlets tema tatt i

betraktning kan dette virke snevert, men denne debatten har i ettertid farget manges oppfatning av musikkbevegelsen og særlig Mai. Kjennskap til debatten er også viktig for å forstå Mais utvikling fra 1976.

Kapittel 6 omhandler Mai i perioden 1976-1979. Ved inngangen til perioden hadde Samspill gått i oppløsning, *Vår Musikk* sang på siste verset, og Mai hadde havnet i store økonomiske vansker. Musikkbevegelsen måtte starte på ny, og Mai arbeidet som eneste gjenværende institusjon for flere av musikkbevegelsens målsetninger enn å gi ut plater. Det kontroversielle og sentrale ml-medlemmet Sæmund Fiskvik ble i 1976 ny daglig leder etter Oktobers ønske. Han fikk i stand en økonomisk redningsaksjon, omstrukturerte bedriften og innførte ideologisk omorientering. Aktivistledet ble utsjaltet, og ml-bevegelsen fikk med tida kontroll over alle aksjene. I begynnelsen av perioden var Mais virksomhet begrenset av både økonomi og ml-bevegelsens ideologi. Selskapet ble noe av et ”menighets-selskap”, som ga ut plater med eksempelvis ml-bevegelsens amatørkor og distribuerte i større grad gjennom ml-bevegelsens kanaler. Gradvis ble det ideologiske regimet oppmyket, Mai satset på mer profesjonelle artister og konvensjonelle arbeidsmåter, og fikk igjen salgssuksesser. Mai ekspanderte, og var i 1979 i stand til å bygge eget innspillingsstudio.

Kapittel 7 tar for seg musikkbevegelsens siste år 1980-1983. Hovedtemaet er hvordan Mai ble forsøkt tilpasset det allmenne platemarkedet uten å miste identiteten som alternativt plateselskap. Mais utvikling og orientering mot det allmenne platemarkedet var ikke uomtvistet, og i 1980 bidro kontroverser rundt Mai-artisten Sverre Kjelsbergs deltakelse og seier i musikkkonkurransen Melodi Grand Prix til splittelse i bevegelsen. Idealene fra midten av 1970-tallet ble revidert, og mange artister forlot Mai til fordel for pro-profittdelen av musikkbransjen. MGP-affæren bidro til å bringe Mai enda nærmere den etablerte musikkbransjen, og tanken om et separat etablissement var i ferd med å bli oppgitt. Mais utvikling var imidlertid ikke entydig. Jeg vil i kapitlet vise hvordan det også var tendenser til at Mai ble et midtpunkt for en ny musikkbevegelse, der mange små, nye plateselskaper fikk hjelp av Mai til innspilling og distribusjon. Kapitlet avsluttes med en redegjørelse for nedleggingen av Mai i 1983, og en drøfting av årsakene til at plateselskapet og dermed bevegelsen ble gravlagt.

I Kapittel 8 gir jeg først et sammendrag av mine funn og vurderinger, og drøfter hvilken relevans de har i en større sammenheng. Jeg vil også stille spørsmålet om man egentlig kan snakke om en musikkbevegelse i Norge, og hva den besto av. På grunn av valg av problemstilling og forskningsobjekt har oppgaven fått et sentralistisk perspektiv, og omhandler

små miljøer. I forlengelsen av dette vil jeg komme med forslag til videre forskning og vurdere oppgavens relevans for ungdomsopprørsprosjektet.

KAPITTEL 2.

MUSIKRÖRELSEN I SVERIGE CA. 1969-1983

Den svenske *musikrörelsen* har blitt beskrevet og drøftet på minst tre plan: Som en samling av organisasjoner og institusjoner både i samarbeid og i konflikt med en felles non-profit-ideologi, som en kulturell grasrotbevegelse med stort og vedvarende gjennomslag, samt musikkhistorisk som utviklingen av en særegen svensk populærmusikk. Jeg vil her først beskrive utviklingen av bevegelsens institusjoner som et separat etablissement i opposisjon, særlig i perioden 1969-1974. Med organisasjonsmessig størrelse og teoretisering rundt bevegelsens mål og funksjon fulgte politiske konflikter. Dette preget *musikrörelsen* fra midten av 1970-tallet til den døde ut, og danner utgangspunkt for min framstilling av perioden fra 1975 til 1980-tallet. Til slutt vil jeg drøfte ulike forklaringer på bevegelsens oppkomst og relativt store innflytelse.

Litteratur om musikrörelsen

Musikrörelsen har ennå ikke fått sin historie skrevet av faghistorikere, men viktige bidrag har kommet fra andre fagfelt, i form av erindringer, og fra journalistisk hold. *Proggen* av journalisten Håkan Lahger fra 1998 er den mest omfattende framstillingen, basert på forfatterens egne opplevelser og intervjuer med flere titalls artister, musikkbransjefolk og journalister.³³ Lahgers bok er skrevet 20-30 år etter begivenhetene. Den er lagt opp som en fortelling om et idealistisk kulturprosjekt som gikk til grunne på grunn av indre konflikter og ytre press, og ble erstattet med et mer overfladisk og passiviserende kulturtilbud. Han skjønnmaler ikke konfliktene og motsetningene i bevegelsen, men balanserer dette mot samarbeidet og fellesideologien. Kulturviteren og musikologen Johan Fornäs kommer inn på *musikrörelsens* historiske utvikling, struktur og ideologi i flere artikler, samt i boken *Musikrörelsen – en motoffentlighet* fra 1979.³⁴ Fornäs' samtidige tekster er normative og teoretiske. Både Fornäs og Lahger var selv aktive i *musikrörelse*-miljøet, blant annet tilknyttet avisen *Musikens Makt*. Tekstene bærer preg av forfatterens bakgrunn, og jeg vil her bruke dem både som beretninger og som levninger. Musikologene Wallis og Malm tar for seg *musikrörelsen* i sitt forskningsprosjekt om musikkindustrien i små land, og bidrar med viktige fakta i tillegg til sine teoretiske perspektiver. Også disse skriver normativt når de evaluerer bevegelsens effekter. Wallis var da også leder for plateselskapet MNW en periode. Sosiologene Eyerman og Jamison lanserer i *Music and Social Movements* noen årsaksforklaringer på hvorfor det nettopp i Sverige vokste

³³ Håkan Lahger: *Proggen – musikrörelsens uppgång och fall*. Stockholm 2002 (ny utgave).

³⁴ Johan Fornäs: *Musikrörelsen – en motoffentlighet?* Göteborg 1979, Johan Fornäs: "Musikrörelsens organisering". Utrykt manuskript, Göteborgs Universitet 1979b.

fram et spesielt sterkt politisk radikalt musikkmiljø, i tillegg til at de vil forklare hvilken plass musikrørelsen hadde i 70-tallets flora av radikale miljøer og organisasjoner.³⁵ Historikeren Kjell Östberg vil i sin bok *1968 – när allting var i rörelse* gi en samlet framstilling av radikaliseringen i det svenske samfunnet fra 1950-tallet til ca. 1980.³⁶ Han betrakter 1970-tallet som perioden da det spontane 1960-tallsopprøret ble organisert og omvandlet til et mangfold av ulike bevegelser og kampsaker, herunder *musikrørelsen*.

MUSIKRÖRELSENS OPPKOMST OG INSTITUSJONALISERING – CA. 1969-1974

Røttene til *musikrørelsen* er å finne i 1950- og særlig 1960-tallets populærmusikalske revolusjon. Mer konkret kan man i Stockholm peke på miljøene rundt Moderna Museet og rocceklubben Filips, der amerikanske populærkulturelle størrelser som kunstneren Andy Warhol og gitaristen Jimi Hendrix øvet direkte innflytelse. Mange av aktørene fra disse miljøene var aktive i oppbyggingen av musikrørelsens første institusjoner, som musikere, festivalarrangører og bedriftsgründere. I litteraturen framheves årene 1969-1970 som starten på *musikrørelsen*. I disse årene ble bevegelsens to viktigste plateselskaper stiftet, Silence Records og MNW (Music NetWork/Musiknätet Waxholm), og en bevegelse med utendørskonsserter begynte å blomstre.

Gärdesfestene i 1970 – bevegelsen fødes

Sommeren 1970 ble det arrangert to utendørs frikonsserter – gratis musikkfestivaler – på Gärdet i Stockholm. Gärdesfestene forstås som en utløsende årsak til musikrørelsens oppkomst, der en felles identitet begynte å utvikle seg blant musikere og publikum. Leif Nylén, som arbeidet i MNW og var med i en av bevegelsens mest kjente grupper, Gunder Hägg (senere omdøpt til Blå Tåget), siteres slik i Lahgers bok:

För mig uppstod musikrörelsen mellan den första och andra Gärdesfesten. [...] Inför den andra festen visste man att det fanns en massa band och att det skulle komma hemskt mycket folk. Det visste man inte innan den första. Nu kände man att detta var en rörelse som kunde utmana det kommersiella musikkivet och bygga upp något eget.³⁷

Silence Records

Festivalene fungerte stimulerende på utviklingen av bevegelsens institusjoner. Plateselskapet Silence ble startet på hobbybasis i 1970 av lydteknikeren Anders Lind for å gi ut organisten Bo

³⁵ Eyerman og Jamison 1998.

³⁶ Östberg 2002.

³⁷ Lahger 2002, s. 88.

Hanssons LP *Sagan om Ringen*. Lind lyktes etter hardt arbeid LPen utgitt internasjonalt, og det ble solgt ”några hundratusen exemplar.” – et svært høyt tall.³⁸ Silence skrev kontrakt med et titall av artistene som opptrådte på Gärdet i 1970, og selv om det ikke direkte framgår av Lahgers bok virker det rimelig å anta at inntektene fra Bo Hansson-LPen var en forutsetning for Silence’ brede satsing tidlig på 70-tallet. Karakteristisk for selskapets repertoar var band som Kebnekajse og Samla Mammans Manna, eksperimenterende rockegrupper som tok i bruk elementer fra folkemusikk og jazz, men også visesangere som Jan Hammarlund og Turid Lundquist. Musikalsk eksperimentering og kunstnerisk frihet for artistene var mer sentrale elementer i selskapets ideologi enn tilknytning til bestemte politiske retninger og saker utenom det musikkpolitiske. Musikalsk dyktighet, profesjonalitet og gjerne lang erfaring preget selskapets artister. Mange Silence-artister kan også ses som eksponenter for livsstilsopprøret og *counterculture*-delen av ungdomsopprøret.

Plateselskapet MNW

Musikrörelsens største plateselskap MNW ble stiftet av to lydteknikere i 1969, og spilte inn bandet Gunder Häggs første album samme år. I begynnelsen var selskapet ingen stor suksess, men det lyktes å anskaffe eget innspillingsstudio og kontorer i Vaxholm utenfor Stockholm takket være at Gunder Hägg-medlemmet Tore Berger, som hadde arvet en stor sum penger, skjøt inn 300 000 kroner. Bergers penger ble et ideologisk problem for det ikke-kommersielle selskapet: ”Ute i Vaxholm vid den här tiden talades det aldrig om Tore Bergers pengar annat än i förtäckta ordalag och alltid i små bokstäver,” skriver Håkan Lahger.³⁹ Berger hadde ikke mer makt i selskapet enn andre ansatte og musikere, og har motivert sine handlinger slik: ”Jag var ju kulturaktivist, jag använde alla grepp jag hade tillgängliga och bland annat hade jag lite pengar och då kunde jag bidra med det.”⁴⁰ At selskapet eide sitt eget innspillingsutstyr bidro til å sikre kontinuitet i musikkproduksjonen. Tore Bergers penger, samt selskapets salgssuksesser, særlig med Hoola Bandoola Band, gjorde MNW i stand til å satse på en rekke smalere utgivelser. Der Silence var preget av musikalsk eksperimentering og finesse, ville MNW heller gi amatørartister og enkel musikk en mulighet. Selskapet hadde en skarpere sakspolitisk profil enn Silence. I 1970 utkom LPen *Hör upp allt folk* med musikk fra teatergruppa Fria Proteaterns stykke om den 47 dager lange gruvestreiken i Norrbotten 1969-70. Det ble også satset på temaplater om politiske saker. Kvinnesaks-LPene *Sånger om kvinnor* og *Tjejclown* ble produsert sammen med miljøet

³⁸ Ibid, s. 82-83

³⁹ Ibid, s. 115

⁴⁰ Ibid.

rundt den feministiske organisasjonen Grupp 8, der MNW-ansatte Gunilla Thorgren var aktiv. LPen *Kåklåtar*, der de innsatte ved Österåker fengsel spiller egenkomponert musikk, ble til ettersom Thorgren også var med i organisasjonen KRUM, som kjempet for kriminalreform og de innsattes rettigheter. Thorgren så musikken og kulturen som del av denne kampen.⁴¹ Lahger skriver at det har blitt hevdet at MNW bedrev sensur av artistenes tekster og forsøkte å få til politisk likeretting, men han tilbakeviser selv dette, og siterer andre MNW-ansatte for å underbygge sin påstand.⁴² MNW hadde ingen formell tilknytning til noen av de mange svenske venstrepartiene, og til støtte for Lahgers syn kan man også anføre at selskapets katalog også har mindre politiske utgivelser, som bandet Arbete och Fritids hovedsakelig instrumentale debut-LP fra 1973.⁴³

Mindre selskaper

I kjølvannet av de store vokste det fram en mengde små og noen mellomstore selskaper som i løpet av 70-tallet var knyttet til musikkbevegelsen. Regionale selskaper vokste fram, som Manifest i Luleå (1974), Nacksving (1975) og mange flere i Göteborg, og Amalthea i Malmö (1977). En brosjyre utgitt av de svenske Rikskonserter i 1978 lister opp 37 ulike *musikkbevegelse*-plateselskaper.⁴⁴ Selskapene skilte seg fra hverandre organisatorisk og ideologisk. De kunne være eid av enkeltentusiaster, kollektivt av musikerne som ga ut musikk for selskapet, eller av politiske partier. Fornäs påpeker at disse forskjellene også gjenspeiles i utgivelsespolitikken: i prioritering av ulike musikkgenrer, forskjellige politisk-ideologiske krav til tekster eller musikere, ulike syn på markedsføring og turnering, samt ulik royalty-politikk og grad av omfordeling av ressurser fra storselgere til smalere utgivelser (fast honorar kontra prosenter av salget).⁴⁵

Under fellesidealet om ikke-kommersiell drift befant det seg altså en samling plateselskaper med vidt forskjellige målsetninger og ideologier, fra idealet om kunstnerisk frihet og mangfold til tilknytning til et av de mange venstreside radikale svenske partienes politikk. Fornäs anlegger et konfliktperspektiv: ”Här bakom döljer sig djupgående motsättningar eller oklarheter i synen på förhållandet mellan kultur och politik, musikens funktioner, musikkbevegelsens roll och identitet, osv.”⁴⁶ Ikke-kommersialismens dilemma ble tydelig etter hvert som musikkbevegelsen fikk sine storselgere – non-profit-selskapene ble plutselig kommersielle suksesser. Hvordan skulle

⁴¹ Ibid, s. 121.

⁴² Ibid, s. 129-130.

⁴³ Arbete och Fritid: *Arbete och Fritid*. MNW 39P (1973).

⁴⁴ Vedlegg 3. Faksimile av Wallis og Malm 1984, s. 122. Wallis og Malms datering til 1976 er gal.

⁴⁵ Fornäs 1979b, s. 4.

⁴⁶ Ibid, s. 3-4.

dette løses med henhold til royaltyutbetalinger, og hvordan skulle det sikres at musikken ikke ble skapt for pengenes skyld? I tillegg kom mer grunnleggende spørsmål om artistens rolle i samfunnet – om profesjonalisme versus amatørisme.

Alternative distribusjonsnettverk

Fornäs hevder at det var nødvendig for *musikrörelsens* plateselskaper å etablere egne distribusjonsnettverk utenfor de kommersielle kanalene. MNW og Silence startet i fellesskap SAM-distribution høsten 1971.⁴⁷ Senere ble SAM skilt ut som eget selskap, og distribuerte for en rekke andre *musikrörelse*-selskaper. Distribusjonen ble styrt av SAMs egne ansatte, og beskrives av Fornäs som sentralstyrt.⁴⁸ SAM fikk tidlig store økonomiske problemer. Fornäs forklarer dette delvis med dårlig effektivitet, ”som i sin tur bland annat har sina orsaker i misslyckade försök att motverka professionalisering, etc.”⁴⁹ For Fornäs er SAMs problemer årsaken til at det andre alternative distribusjonsnettverket Plattlangarna ble startet i Göteborg i 1974 rundt Nacksving. Fornäs omtale må her vurderes kritisk. Plattlangarnas praksis og ideologi samsvarer i mye med Fornäs’ eget politiske standpunkt og teoretiske tilknytning, I motsetning til hos SAM hadde plateselskapene selv kontroll over distribusjonen via Plattlangarna, og i teorien hadde musikerne makten over plateselskapene igjen. Plattlangarna var også mer desentralisert i sin struktur, med et nettverk av lokale *ombud* som skulle selge, videredistribuere og promotere utgivelsene. Den lokale forankringen og tilbakemeldingen (eller dialektikken) framheves av Fornäs som en styrke. I Lahgers bok presenteres stiftelsen av Plattlangarna som et ødeleggende skisma i *musikrörelsens* historie. Plattlangarnas sjef Tommy Rander framstiller i intervju med Lahger Plattlangarna som et eksperiment der nye organiseringsformer skulle prøves ut, og at det ikke i utgangspunktet var meningen å starte et konkurrerende distribusjonsnett. Han viser til et møte i desember 1975 der Plattlangarnas virksomhet skulle evalueres av alle SAM- og Plattlangar-tilknyttede plateselskaper, og hevder at politisk-ideologiske motsetninger på dette møtet førte til permanent splittelse. Lahger presenterer så MNW-ansatte Tjia Torpes syn på de samme hendelsene. Hun mener at miljøet rundt Rander i Göteborg gikk inn for å skape splid og sverte MNW/SAM, for så å ”bygga upp ett kulturpolitiskt centrum i Göteborg för musiken.”⁵⁰ Lahger tar selv ikke direkte stilling, selv om hans sympati ligger hos SAM. Som årsaker til splittelsen anfører han generell antagonisme mellom Stockholm og Göteborg, partipolitisk-ideologiske konflikter mellom de

⁴⁷ Lahger 2002, s. 117.

⁴⁸ Fornäs 1979b, s. 5.

⁴⁹ Ibid, s. 4-5.

⁵⁰ Lahger 2002, s. 183-184.

mange venstreradikale smågrupperingene, samt private konflikter mellom enkeltaktører.⁵¹ I 1977 ble det startet et tredje alternativt distribusjonsnettverk, Engelbrekt Distribution, rundt plateselskapet Oktober, som var tilknyttet AKP (ml)s svenske søsterparti SKP.

Frikonsserter og Kontaktnätet – massebevegelseaspektet

”Hermetisk” musikk var bare ett aspekt ved musikkrorelsen, til og med omdiskutert. Mange mente at egenaktivitet var viktigere enn å lytte til musikk, og andre ville helt bryte ned skillet mellom musikere/artister og publikum. Gärdesfestivalene i 1970 var toneangivende. Festivalene var gratis, og spartanske når det gjaldt lydteknisk utstyr. I 1971 ble det arrangert festivaler flere steder i Sverige, og en ny Gärdesfest. Ifølge innerposen på en Silence-utgivelse kom det til sammen 200 000 på alle festivalene, og 10 000 på Gärdet.⁵² Ingen kilder angis, og opplysningene lar seg verken bekrefte eller avkrefte i det andre materialet jeg har sett. Gärdesfesten beskrives imidlertid som stor og mer profesjonell enn året før.⁵³ Det ble straks debatt om hvorvidt festivalen hadde vokst seg for stor, om avstanden mellom musikere og publikum dermed hadde økt, og om hvordan publikum burde aktiviseres.⁵⁴ I 1972 ble en mer spartansk festival arrangert, og senere ble det arrangert Gärdesfester av ulike venstreradikale organisasjoner, før Sveriges Radio i 1976 overtok og kringkastet arrangementet. Musikkfestivalene tidlig på 70-tallet oppfatter Johan Fornäs som en inspirasjon for dannelsen av lokale musikkforeninger og disses anskaffelse av øvingslokaler og lokaler for konserter og annen kulturaktivitet. I 1974 dannet ca. 60 slike foreninger organisasjonen Kontaktnätet – riksorganisation för en icke-kommersiell kultur.⁵⁵ De lokale foreningene arbeidet på ulike sett, med varierende vekt på amatørvirksomhet og som konsertarrangører for musikkrorelsens artister. Amatørisme/ profesjonalisme-konflikter kunne oppstå mellom frivillige aktivister og turnerende musikere om honorar og arbeidsfordeling.⁵⁶ For stor vekt på profesjonelle konserter representerer slik sett for Fornäs et problem, som hovedvekten bør etter hans mening ligge på lokal amatørvirksomhet.

Musikens Makt – musikkrorelsen i offentligheten

Bladet *Musikens Makt* utviklet seg fra en internavis for miljøet rundt MNW og SAM, og kom med første ordinære nummer i 1973. Fra begynnelsen var bladet en suksess med opplag på ca. 15

⁵¹ Ibid.

⁵² Katalognummer Silence SRS 4615.

⁵³ Lahger 2002, s. 90.

⁵⁴ Ibid, s. 89-90.

⁵⁵ Fornäs 1979b, s. 6.

⁵⁶ Ibid, s. 7.

000. I 1979 var opplaget nede i 6 000, og i 1980 ble bladet nedlagt. Etter en konflikt mellom Stockholm/Vaxholm- og Göteborgsmiljøene ble hovedredaksjonen liggende i Göteborg. Fornäs påpeker at Musikens Makt var viktig for dannelsen og opprettholdelsen av *musikrörelsens* identitet som en enhetlig bevegelse.⁵⁷ Bladet markerte sterkt sin opposisjon til etablissementet, og mye av stoffet var kritikk av pro-profitt-bransjen, dens musikk og arbeidsmåter. Offentlige myndigheter og institusjoner som Sveriges Radio ble også ofte gransket og kritisert.

Bladet fungerte også som plattform for teoretisering og ambisiøse formuleringer av *musikrörelsens* mål og retning. Tommy Rander, som var en pådriver for å flytte redaksjonen til Göteborg, ga i 1974 ut boken *Rockens Roll* sammen med Håkan Sandbladh, og argumenterte for at rockemusikken som genre hadde degenerert og utspilt sin rolle som opprørsmusikk og instrument for samfunnsforandring. I *musikrörelsen* så forfatterne en ny musikkform og -kultur som videreutviklet dette potensialet:

Framtiden ligger i den progressive musikk-kulturen som vi har sett vokse fram i Norden og andre steder. Dette gir håp om at det i Vest-Europa skal oppstå en musikk (med røtter i rocken, folkelig musikk og politisk bevisste grupper) som bedre enn rock-musikken kan gjenspeile tidens stemninger og idéer. Men det gjenstår å se. Ennå er denne bevegelsen ung, bare fem-seks år gammel.⁵⁸

1975-1983: KONFLIKT OG SAMARBEID – IDEOLOGISKE GNISNINGER

Den ferdigorganiserte musikrörelsen i samarbeid om kulturelle manifestasjoner

I 1975 var *musikrörelsens* viktigste institusjoner etablert: De største plateselskapene, to distribusjonsnettverk, musikkklubbenes samarbeidsorgan Kontaktnätet, samt avisen *Musikens Makt*. Med denne institusjonelle styrken sto bevegelsen sterkt i folks bevissthet, og dette året fant bevegelsens kanskje største manifestasjon, Alternativfestivalen, sted. Alternativfestivalen var en 6 dager lang festival med musikere fra flere europeiske land, og var ment som en protest mot den internasjonale Melodi Grand Prix-finalen, som ble avholdt i Stockholm ettersom ABBA hadde vunnet med melodien Waterloo i 1974. Alternativfestivalen fikk bred oppslutning, og hele bevegelsen virket å stå på høyden. I 1977 vakte en storslått musikkteaterturné i samarbeid med radikale teatergrupper, *Tältprojektet*, oppsikt. Prosjektet gikk ut på å framstille arbeiderbevegelsens historie, og musikere fra ulike fraksjoner av bevegelsen samarbeidet med, jobbet på dugnad med, og bidro til å finansiere forestillingen. Turneen varte i over fire måneder,

⁵⁷ Fornäs 1979b, s. 7-8.

⁵⁸ Ibid.

og 82 forestillinger ble spilt på 31 steder.⁵⁹ Forestillingen ble dokumentert på film og LP. Manifestasjoner som Alternativfestivalen og Tältprosjektet styrket selvbildet til aktørene i *musikrörelsen*, og politiseringen og teoretiseringen rundt *musikrörelsens* betydning og funksjon nådde sitt høydepunkt parallelt med disse begivenhetene.

Ideologiske konflikter og ideologisering

Musikrörelsens interne konflikter og debatter dreide seg om mange temaer. I presentasjonen av framveksten av bevegelsens institusjoner har jeg vært inne på partipolitikk, ulike musikktypers verdi, funksjon og rolle, musikernes rolle, samt ikke-kommersialismens dilemma. Fra tidlig 1970-tall skjedde det i Sverige en rekke nye parti- og gruppedannelser på ytterste venstre fløy – maoister, leninister og trotskister, revolusjonære og revisjonistiske: kfml (senere SKP), kfml(r), RMF (senere KAF), MLK og FK.⁶⁰ I motsetning til tilfellet med AKP(ml) i Norge ble ikke ett parti dominerende i den svenske offentligheten.⁶¹ Rivaliseringen disse gruppene imellom satte sitt preg på debattene i *musikrörelsen*, skjerpet motsetningene og vanskeliggjorde samarbeid. Men det førte også til at det var flere kanaler for de ulike synene, slik at et visst mangfold ble sikret. De nevnte motsetningene mellom miljøene i Göteborg og Stockholm/Vaxholm hadde en politisk dimensjon. Göteborgerne anså Stockholmsmiljøet for å være SKP-styrt og intellektualistisk, Göteborgerne på sin side ble assosiert med kfml(r)-gruppen og en sterkere proletær tilknytning. Lahgers fortolkning av det som hendte er farget av at han selv var deltaker og sto utenfor de partipolitiske organisasjonene: en i utgangspunktet partipolitisk nøytral bevegelse ble infiltrert og på sikt ødelagt av grupperinger som ville være gratispassasjerer på et kulturelt fenomen som nådde hundretusentalls mennesker.⁶² Uansett ble det politisk/agitatoriske aspektet ble mer framtrødende fra midten av 1970-tallet, og de delene av *musikrörelsen* som syslet med musikalsk eksperimentering og representerte livsstilsopprøret, tapte anseelse.

Konfliktene om musikkens funksjon og verdi har jeg tidligere vært inne på med beskrivelsen av MNW og Silence sine utgivelsesprofiler. Det tøyelige begrepet ”folkets musikk” preget diskursen, og mye av debatten gikk ut på å argumentere for eller imot at en bestemt genre eller artist representerte ”folkets musikk”. Et entydig negativt syn på rock, og forøvrig et snevert syn på hva slags musikk som var verdifull, fant man for eksempel i AKP (ml)s søsterparti SKP i

⁵⁹ Informasjon på LP-utgivelsen fra Tältprosjektet: Diverse artister: *Vi Äro Tusenden*. Nacksving 031-10 (1977).

⁶⁰ kfml= kommunistiska förbundet marxist-leninisterna. SKP=Sveriges kommunistiska parti.

Kfml(r)=kommunistiska förbundet marxist-leninisterna (revolutionärerna). RMF=

⁶¹ For en sammenlignende analyse av framveksten av de venstreradikale partiene i Norge og Sverige, se: Ann-Mari Skorpen: ”Maoisme på norsk og svensk: ei komparativ analyse av den norske og svenske ml-rørslas organisatoriske styrke og einskap på 70-talet.” Hovedoppgave, Universitetet i Bergen 1995.

⁶² Lahger 2002, s. 178-180.

andre halvdel av 1970-tallet. Göteborg-miljøet rundt Nacksving og Plattlangarna var sterkt rock-orienterte, og fant størst verdi i rock som hadde sitt utgangspunkt i arbeiderklassen. De markerte større skepsis til den mer eksperimentelle og teknisk avanserte rocken som kom fra deler av Stockholmsmiljøet. De strenge kravene ulike ideologer stilte til både musikk, tekster og musikerne selv, bidro til å fremmedgjøre både aktive og den jevne musikkinteresserte.

Avideologisering - musikrörelsen ebber ut

Etter storhetstida rundt 1975 fikk *Musikrörelsen* mot slutten av 1970-tallet stadig større problemer. Plateselskapene gikk dårligere, og mange gikk konkurs. Utgivelsesfrekvensen og opplagene til *Musikens makt* gikk ned, og bladet gikk inn i 1980. Flere av gruppene og artistene fra den tidligste fasen ble enten oppløst, la opp, eller gikk over til pro-profitt-delen av bransjen. Forandringer skjedde også på institusjonelt plan: Mange av de overlevende plateselskapene nærmet seg pro-profitt-etablisementet, jamfør siste fase i Wallis' og Malms modell. Dels kan problemene forklares med et generasjonsskifte, og at 1968-generasjonens entusiasme og politiske glød ikke lot seg opprettholde. *Musikrörelsens* publikum mistet interessen, og fikk etter hvert mindre tid å bruke på musikken. Mange musikere gikk også lei. Til en viss grad klarte bevegelsen å fornye seg ved å fange opp det sene 1970-tallets nye ungdomsprotest: pønken. Flere pønkeband fikk gitt ut eller distribuert musikken sin hos *musikrörelse*-selskaper, men i pønkmiljøene var det også stor skepsis til *musikrörelsen* både musikalsk og politisk. De politiske motsetningene kan ha hatt noe å si for problemene, men vel så viktig var nok den generelle *avpolitiseringen*. "Folkets musikk"-diskursen forsvant, og det ble ikke lenger sett på som nødvendig med et alternativt musikketablisement. En ytre, økonomisk forklaring er den generelle nedgangen i platemarkedet fra slutten av 1970-tallet.

Noe bestemt punktum for *musikrörelsen* er vanskelig å sette. At *Musikens Makt* gikk inn i 1980 var kritisk, i og med at bevegelsen mistet sitt organ i offentligheten. I 1983 ble Kontaktnätet omorganisert. Det ble vedtatt at Kontaktnätet ikke lenger skulle være tilknyttet venstrebevegelsen, og foreningen ble meldt inn i det partipolitisk nøytrale Landsföreningen för Svenska Ungdomsorganisationer.⁶³ Også andre av *musikrörelsens* institusjoner har overlevd, blant dem Silence og MNW. Selv om enkelte av disse aktørene fortsatte sin virksomhet med en idealistisk formålsparagraf og/eller som non-profitt, var det ikke lenger snakk om noen bred, alternativ (masse)bevegelse med front mot pro-profitt-musikkbransjen. Restene av *musikrörelsen* ble ikke en del av etablisementet med hud og hår, men grensene ble utvisket. Man kan heller

⁶³ Historikk på Kontaktnätets hjemmesider <http://www.kontaktatet.se/index.asp?pageID=2&navID=1>

snakke om et bredt spekter av aktører innenfor samme bransje enn om to separate, antagonistiske etablissementer eller ett kompakt kommersielt etablissement.

FORKLARINGER TIL FENOMENET MUSIKRÖRELSEN

Etter denne gjennomgangen av framveksten av den svenske musikkbransjens organisasjoner og dens indre konflikter skal jeg nå drøfte de ulike forfatterens forklaringer på at det nettopp i Sverige vokste fram en stor venstreradikal kulturbevegelse med vekt på musikk på 70-tallet. Samtlige forfattere framhever kontinuiteten fra 60-tallets protestbevegelser og ungdomsopprør. For Lahger fylte bevegelsen et kulturelt tomrom for de mange venstreradikale ungdommene: ”Bland dessa fanns ett behov av en kulturrörelse som stödde och bekräftade den kritiska syn på vuxenheten och etablissemanget, ja på världen i stort, som den anti-imperialistiska kampen och Vietnamrörelsen tillhandahållit.⁶⁴” Lahger påpeker også at musikkbransjen og andre venstreradikale kulturaktiviteter hadde gjensidig nytte av hverandre, men han anlegger ikke noe internasjonalt eller sammenlignende perspektiv. Det gjør derimot Fornäs. Han hevder at årsaken til at en radikal motoffentlighet (eller motkultur) først og fremst sentrerte seg rundt musikken har å gjøre med den plass musikk hadde fått i ungdomskulturen fra rockens gjennombrudd på 50-tallet.⁶⁵ Videre påstår han at den svenske musikkindustrien mot slutten av 60-tallet neglisjerte svensk ungdomsmusikk, og nesten utelukkende satset på import. Dette skapte et stort tomrom som kunne fylles av *musikkbransjens* plateselskaper. Dette i motsetning til i andre (ikke navngitte) land der en sterkere og mer oppmerksom musikkbransje klarte å ta opp i seg de tendenser til motkulturdannelse som måtte finnes. Fornäs underbygger imidlertid ikke sine påstander om forskjellene i platebransjens styrke i ulike ukjente land, hverken med kildehenvisninger, statistikk eller med noen form for argumentasjon. Det er riktignok utvilsomt slik pro-profittplatebransjen i for eksempel Storbritannia hadde en helt annen størrelse, og i en helt annen grad satset på egne artister enn i Sverige. Men dette alene forklarer ikke hvorfor en radikal musikkbevegelse oppstod akkurat i Sverige. Eyerma og Jamison framfører det samme argumentet basert på sitater fra en annen Fornäs-tekst, og hevder at selv platebransjen i Danmark og Norge var mer oppmerksom og arbeidet mer med innenlandske artister enn bransjen i Sverige.⁶⁶ En nærmere undersøkelse av platebransjen tyder imidlertid på at det stikk motsatte er tilfelle, og at den svenske musikkindustriens relative *styrke* og åpenhet var en forutsetning for at

⁶⁴ Lahger 2002, s. 177-178.

⁶⁵ Fornäs 1979, s. 56.

⁶⁶ Eyerma og Jamison 1998, s. 146, Johan Fornäs: ”’Play it yourself’: Swedish music in movement” i *Social Science Information* 32 (1993), s. 39-65.

musikrörelsen oppsto.⁶⁷ Før *musikrörelsen*, i 1966-67, hadde mange grupper, som Hansson & Karlsson (med Bo Hansson) og Tages, hatt stor kunstnerisk frihet og nærmet seg et særegent ”svensk” uttrykk hos transnasjonale plateselskaper. En *musikrörelse*-gruppe som Hoola Bandoola Band fikk tilbud fra pro-profitt-aktører, men valgte i siste øyeblikk MNW.

Et annet av Fornäs’ argumenter er trolig en bedre forklaring. Han bemerker i ”Musikrörelsens organisering” at nettopp organiseringens omfang og styrke utmerker *musikrörelsen* sammenlignet med radikale musikkmiljøer i andre land.⁶⁸ Dette setter han i samband med en sterk organiseringstradisjon og organiseringsvilje i svensk arbeiderbevegelse og i det svenske samfunnet for øvrig, både nasjonalt og lokalt. Han påpeker også at nasjonal organisering av lokale initiativ er gunstig for å motta statlig støtte.⁶⁹ Heller ikke her kommer Fornäs med litteraturhenvisninger, men argumentet kan støttes av fakta om studiesirkelsystemet, som jeg straks skal komme tilbake til.

Staten og offentlige institusjoners rolle

Historikeren Kjell Östberg deler i sin bok *1968* radikaliseringen av det svenske samfunnet opp i tre faser: 1) Det liberale 60-tallet (regnet fra midt på 50-tallet), med kritikk av den sterke statsmakten og vekt på individuell frihet, 2) Det røde 60-tallet, en spontan fase med venstreradikal samfunnskritikk, og 3) Det mangefasettete 70-tallet, der det spontane 60-tallsopprøret organiseres og blir til et mangfold av ulike bevegelser og saker, herunder *musikrörelsen*. Östberg understreker hele tida den internasjonale konteksten, men mener at mye av det som er karakteristisk for den svenske samfunnsradikaliseringen har å gjøre med tradisjonen med folkelige bevegelser, og det nære sambandet og samarbeidet mellom den svenske staten og de folkelige bevegelsene.⁷⁰ Statens aktive ungdomspolitikspolitikk med etablering av fritidsklubber, *ungdomsgårdar*, tok til etter ungdomsutredningen av 1967. Foreningsstøtte og støtte til studiesirkler, der deltakerne selv lagde kursplaner (som måtte godkjennes), utgjorde ytterligere muligheter, og kunne fungere som insentiv til sterkere organisering av virksomheten for 70-tallets radikale bevegelser.⁷¹ Jeg skal her ta utgangspunkt i Östbergs tese om statens stimulerende rolle, og anvende den på *Musikrörelsen*. For året 1978/79 innrapporterte samtlige studieforbund 321 000 studiesirkler med om lag 3 millioner deltakere. Musikkstudiesirklene utgjorde 13,6 % av disse, 43 697 sirkler med 483 537 deltakere. 94 % av

⁶⁷ Mer om dette i neste kapittel om den norske musikkbevegelsens forutsetninger.

⁶⁸ Fornäs 1979b, s. 1-2.

⁶⁹ *ibid.*

⁷⁰ Östberg 2002, s. 11, 16-18, 158-160.

⁷¹ *Ibid.*, s. 159-161.

sirkeldeltakerne hadde musisering som beskjeftigelse, hvorav 40 % korsang.⁷² Tallene viser at musikkutøvelse var en viktig og prioritert fritidsaktivitet, både på grasrotplan og fra myndighetenes side. Ytterligere en karakteristisk institusjon i svensk kulturpolitikk bør her trekkes fram: De kommunale musikkskolene. 275 av Sveriges 278 kommuner hadde i 1980 en kommunal musikkskole, hovedsakelig beregnet på elever i grunnskolen. 1978/79 deltok 346 282 elever i kommunal musikkundervisning, og i snitt utgjorde musikkskolene 16,5 % av kommunenes kulturkostnader.⁷³

Også svensk radio var et viktig medium for *musikrörelsens* musikk og ideologi, selv om radioen stadig ble kritisert for det generelle musikkrepertoaret. Kanalen P3 var dedikert til musikk, og hadde et godt tilbud til ungdom. Tommy Rander jobbet i Sveriges Radio enten fast eller som frilanser gjennom hele 1970-tallet, og spilte mange av platene han var med på å gi ut. Lahger regner nærmest programmet *Hemma hos Janne & Kjell*, som vekslet mellom radikalt radioteater og platespilling, som viktig for *musikrörelsen*.⁷⁴ Til programmet *Bandet Går* kunne amatørband sende inn demoinnspillinger, som så ble kringkastet. Plateselskapet Musiklaget hadde gode kontakter i radioen, og ga ut plater med programlederne Janne & Kjell og flere *Bandet Går*-amatører.⁷⁵

De svenske rikskonsertene hadde også en omfattende virksomhet, med konserter, kursvirksomhet, informasjon og plateutgivelser. *Musikrörelse*-bandet Fläsket Brinner turnerte i regi av Rikskonsserter.⁷⁶ Repertoarpolitikken til Rikskonsserter ble av den radikale musikkviteren Henrik Karlsson beskrevet som ”föredömligt progressiv”, og kritisert fra konservativt hold.⁷⁷

Et siste eksempel på musikkens framtreddende plass i svensk kulturpolitikk, og den legitimitet *musikrörelsen* hadde som folkebevegelse må nevnes. Organisationskommittén för högre musikutbildning (OMUS) fikk på det tidlige 70-tallet i oppdrag av regjeringen å legge fram forslag til former for yrkesutdanning av musikere. Som del av utredningsarbeidet utkom i 1975 debattboken *Vi tycker om musik* (merk ordspillet, ”tycker om” kan bety både ”liker” og ”mener”).⁷⁸ Boken skulle være en oversikt over svensk musikkliv, og la stor vekt på musikk på grasrotnivå, i distriktene og i folkebevegelsene. I kapitlet om musikken i folkebevegelsene ble *musikrörelsens* virksomhet beskrevet og vurdert: ”Ett resultat är förhoppningsvis också att allt

⁷² Henrik Karlsson: *Musikspelet. Det svenska musiksamhället av idag*. Göteborg 1980, s. 146-148.

⁷³ Ibid, s. 146.

⁷⁴ Lahger 2002, s. 209.

⁷⁵ Ibid, s. 103.

⁷⁶ Historikk ved trommeslager Erik Dahlbäck på Fläsket Brinner's hjemmeside <http://www.flasketbrinner.com/1973.htm>

⁷⁷ Karlsson 1980, s. 146-148.

⁷⁸ Sixten Nordström (red) et al: *Vi tycker om musik. En debattbok om musiken i Sverige*. Stockholm 1975.

fler blitt medvetna om att kampen mot kommersialiseringen av kulturen angår oss alla!”⁷⁹ OMUS-utredene representerte ikke regjeringens syn direkte, men sett sammen med de andre kjensgjerningene om svensk kulturpolitikk er det tydelig at de svenske myndighetene ikke bare delte, men også i praksis støttet opp om musikerörelsens ikke-kommersielle ideologi. I litteraturen jeg har lest om musikerörelsen har hverken statens stimulerende rolle eller det gunstige musikklimaet noen sentral plass som årsaksforklaring (selv om Fornäs er inne på det når han påpeker statlige ordninger stimulerte organisasjonssamfunnet, og Lahger understreker radioens betydning). Dette kan bidra vesentlig til å forklare både *musikerörelsens* styrke, og at det oppsto en radikal kulturbevegelse med vekt på nettopp musikk i Sverige.

AVSLUTNING

Musikerörelsens struktur vil være et sentralt sammenlikningsgrunnlag i framstillingen av den norske musikkbevegelsen. Med sin brede institusjonalisering kan den betraktes som en idealtipe, og de norske musikkbevegelse-byggerne hentet atskillig inspirasjon og erfaringer fra sin søsterbevegelse. De ulike formene for organisering og finansiering av plateselskaper vil trekkes inn for å se på utviklingen av Mai gjennom hele oppgaven. Massebevegelsesaspektet ved frikonsertene og Kontaktnätet var et område den norske musikkbevegelsen hadde store problemer med å utvikle. I kapittel tre vil jeg drøfte betingelsene for å utvikle en slik massebevegelse i Norge i første halvdel av 1970-tallet, og i kapittel sju sammenligner jeg *kontaktnätet* med 1980-tallets norske rockeklubb-bevegelse. *Vår Musikk* var musikkbevegelsens svar på *Musikens Makt*, og et forsøk på å etablere en egen kanal i offentligheten. I kapittel fem sammenligner jeg de to bevegelsenes ulike betingelser for å nå ut med sine budskap og manifestasjoner, i egne organer og andre medier.

Forklaringene på *musikerörelsens* framvekst og styrke er også relevante. Fornäs, Eyerman og Östberg presenterer hovedsakelig strukturelle forklaringer eller forklaringer på makronivå. Dette vil hovedsakelig drøftes i kapittel tre, i segmentet om musikkbevegelsens forutsetninger. Lahgers framstilling viser imidlertid også hvor viktig initiativet, arbeidet og også de økonomiske ressursene fra en relativt liten gruppe entusiaster var i begynnelsen av *musikerörelsens* historie.

De generelle utviklingstrekkene i *musikerörelsens* historie vil også brukes som sammenlikningsgrunnlag. Selv om den norske bevegelsen hadde et mye mindre omfang er det

⁷⁹ Per Svensson: "Folkrörelserna och musiken – Musiken som folkrörelse." I Nordström (red.). 1975 s. 94.

klare sammenfall i politiseringen av bevegelsene fra midten av 1970-tallet, og også måten de to bevegelsene ble oppløst på, og effekten de hadde på etablissementet, har tydelige likhetstrekk.

KAPITTEL 3.

MUSIKKBEVEGELSENS INSTITUSJONALISERINGSFASE 1970-1973

Dette kapitlet tar for seg bakgrunnen for at organisasjonen Samspill ble stiftet, og musikkbevegelsens videre utvikling fram til utspaltingen av plateselskapet Mai og bladet *Vår Musikk* i løpet av 1973. Samspill ble til i miljøet rundt studentstedet Kroa i Storgata i Oslo, et sentrum både for politisk debatt og musikk. Aktørene i denne tidligste fasen hadde bakgrunn fra forskjellige musikkmiljøer og radikale kulturmiljøer, i tillegg til studentmiljøene. Jeg vil derfor i første hovedavsnitt presentere bevegelsens viktigste institusjonelle forgjengere og rekrutteringsmiljøer, og vise hvordan disse bidro til å forme musikkbevegelsen. Selv om noen av disse miljøene kom til å ha størst betydning først etter perioden dette kapitlet omhandler, velger jeg å behandle dem nokså grundig allerede her. I andre hovedavsnitt vil jeg drøfte to viktige eksterne forklaringsfaktorer for musikkbevegelsens organisering og ideologi: EEC-kampen og den svenske *musikrörelsen*. Gjennom alt dette vil jeg samtidig si noe om erfaringene og motivene til de mest sentrale personene i oppbyggingen av Samspill og musikkbevegelsen. I tredje hovedavsnitt vil jeg ta for meg stiftelsen av Samspill og organisasjonens målsetninger og arbeid fram til stiftelsen av Mai. Jeg vil gjennom hele kapitlet komme inn på musikkbevegelsens indre debatter og konflikter. I siste hovedavsnitt vil jeg drøfte den ferske norske musikkbevegelsens forutsetninger og sjanser til å lykkes.

MUSIKKBEVEGELSENS FORHISTORIE

Dolphins viseklubb og Club 7

Som jeg viste i forrige kapittel var musikkmiljøene rundt Moderna Museet og rockeklubben Filips viktige i forkant av *musikrörelsen*, og i dens tidlige fase. De musikkmiljøene i Oslo som var viktigst i forkant av den norske musikkbevegelsen var viseklubben Dolphins og Club 7. Dolphins Viseklubb ble startet i 1964, og nedlagt i 1968. Klubben representerte en fornyelse av norsk visesang, i begynnelsen sterkt inspirert av den amerikanske *folk*-bølgen, med politiske tekster på engelsk.⁸⁰ Etter hvert ble det vanligere med norske tekster, og viseklubben fungerte i høy grad som et politisk og musikkpolitisk forum. Mange av de som ble aktivister og utøvere i Musikkbevegelsen var med i Dolphins-miljøet, blant dem Helge Pran, Rolf Aakervik og Jack Berntsen. I tillegg til at Dolphins fungerte politiserende og samlende, var også klubbens amatørisme-ideal noe som ble videreført i Musikkbevegelsen. Dolphins har blitt beskrevet som

⁸⁰ Rykkje 1985, s. 29, 42-43.

et miljø der egenaktivitet var viktig, skillet mellom utøver og publikum lite, og visa viktigere enn sangeren.⁸¹

Club 7 ble startet i 1963, og utviklet seg til en mangfoldig kulturinstitusjon. På 1970-tallet var den Norges største jazzklubb, med et levende musikermiljø. I sin mest ekstreme form kunne visesangernes amatørisme-ideologi komme i konflikt med jazzmusikernes interesser og ståsted. Det talent og den teknikk som kreves for å bli en god jazzmusiker kunne tolkes som elitisme og selvdyrkelse, en distansering fra publikum og deres ønsker. Jazzmusikerne på sin side var opptatt av å bli anerkjent som yrkesutøvere på lik linje med utøvere av klassisk musikk og samtidsmusikk. Musikerne på Club 7 hadde alt på midten av 1960-tallet gjennomført streiker for å oppnå bedre lønn, og representasjon i klubbens styre.⁸² Flere yngre Club 7-musikerne var innom Kroa-miljøet og Samspill, blant dem brødrene Anders og Erik Balke.

Studentersamfundet i Trondheim

Et kulturmiljø som ikke hadde noen direkte innflytelse på stiftelsen av Samspill, men som hadde klare likheter med Oslo-miljøene, og senere influerte musikkbevegelsen, befant seg i Trondheim. Rundt Studentersamfundet ved NTH var det rundt EEC-kampen et aktivt radikalt musikkmiljø. Mest prominent var gruppa Isenkram, med senere Mai-direktør (1976-1983) Sæmund Fiskvik som frontmann. Fiskvik var aktiv debattant i Studentersamfundet, og representerte Rød Front og SUF/AKP(ml). Andre artister var gruppa Folk Flest, duoen Hans og Stein, samt Øystein Dolmen og Gustav Lorentzen, alias Knutsen og Ludvigsen.

Spesielt for Trondheimsmiljøet var at de hadde tilgang til teknisk kompetanse og innspillingsutstyr gjennom Studentersamfundet. Samfundets ad hoc-plateselskap gav ut LPer fra hver studentuke, og etter hvert kom også LPer med grupper tilknyttet Samfundet. Samfundets plateselskap hadde ikke som formål å tjene penger på utgivelsene, og eventuelt overskudd ble brukt til studentaktiviteter. I likhet med Samspill var miljøet inspirert av *musikrörelsen*, og arrangerte blant annet en frikonsert til støtte for FNL i 1972.⁸³ De var klar over Samspill og *Vår Musikk*s eksistens i 1973, og Sæmund Fiskvik engasjerte seg i Mai fra 1974 (se neste kapittel).⁸⁴ I Studentersamfundets blad *Under dusken* var det også tilløp til musikkpolitisk debatt, blant annet mellom Isenkrams Rita Westvik og leder for Samfundets storband Bodega Band, Per Husby, om hva slags musikk som kunne regnes som progressiv.⁸⁵ Debatten gjenspeilte

⁸¹ Rykkje 1985, s. 43.

⁸² Førland 1998, s. 78.

⁸³ *Under dusken* 24/25 1971, s. 444 og 8 1972, s. 3.

⁸⁴ *Under dusken* 13 1974, s. 12.

⁸⁵ *Under dusken* 13 1974, *Under dusken* 14 1974, s. 6.

motsetninger mellom politisk aktivisme som ønsket rendyrking av presumptivt folkelige musikkformer på den ene siden (Westvik), og musikerens interessekamp og ønske om mangfold på den andre (Husby). Tross denne motsetningen hadde partene en felles fiende i den etablerte musikkbransjen, som ble oppfattet som forflatende og ødeleggende. Den musikkpolitiske debatten i *Under dusken* omfattet også Dolmen og Fiskvik, og forplantet seg til *Vår Musikk* i 1974 (se kapittel 4 og 5).

I Sverige ble det startet flere regionale *musikrörelse*-plateselskaper, og miljøet i Trondheim var nok den beste norske kandidaten til å få til noe slikt – et aktivt musikkmiljø med en viss grad av profesjonalisering, en musikkpolitisk debatt, tilgang til innspillingsfasiliteter og et plateselskap med ikke-kommersielle målsetninger. Studentersamfundets plateselskap gav ut Isenkrams LP i 1974, men forble et ad hoc-selskap. I stedet knyttet miljøet kontakt med den Oslo-baserte bevegelsen, og mange av Trondheimsartistene spilte inn plater på Mai. Sæmund Fiskvik ble fra 1976 ny leder av Mai, og med ham ble AKP(ml)s ideologiske innflytelse på selskapet styrket.

Teateropprøret⁸⁶

På 1960- og 70 tallet ble det etablerte borgerlige teaterets estetiske og ideologiske innhold utfordret på flere måter. En venstreradikal samfunnskritikk lå til grunn både for synet på teaterinstitusjonen og for valg av emner for skuespillene. Særlig former for oppsøkende teater var bærere av denne ideologien, med mål om å nå ut til arbeiderklassen og andre som tradisjonelt ikke oppsøkte teaterturneer, og med temaer som engasjerte det nye publikumet. En måte å styrke kommunikasjonen og engasjementet på, var ved bruk av musikk i forestillingene. To ideologiske elementer sammenfaller med musikkbevegelsen: Opphevelse av skillet mellom utøver og publikum, og bruk av musikk for å uttrykke politiske budskap.

I Norge kom det første initiativet til oppsøkende teater fra Nationalteatrets sjef Arild Brinchmann. En egen gruppe av frivillige skuespillere ble etablert i 1969. Gruppen rakk å sette opp fire stykker før den ble oppløst i 1975, og musikken fra de tre siste forestillingene ble alle gitt ut på plate. *Svartkatten* ble utgitt av det kommersielle Arne Bendiksen A/S i 1971, de to neste av musikkbevegelse-selskaper: *Pendlerne* av Samspill i 1973, og *Jenteloven* av Mai i 1974. Også her var den svenske innflytelsen viktig. *NJA-pjäsen* om gruvestreikene i Norrbotten ble gjesteoppført på Nationalteatret av det svenske institusjonsteateret Dramatens oppsøkende gruppe, og musikken fra stykket ble utgitt av MNW i 1970.

Utover på 1970-tallet kom andre alternative teatre til. Det statsstøttede Tromsø-baserte regionteatret Hålogaland Teater (stiftet 1970) utmerket seg som det mest radikale. Allmøte-demokrati ble innført som styringsprinsipp. En rekke stykker med venstreradikal brodd som tok opp regionale og lokale debatt-temaer ble satt opp og turnert med i Nord-Norge. Flere frie teatergrupper, hovedsakelig med utdannede skuespillere, dukket også opp.

Musikkbevegelsen hadde nær tilknytning til gruppeteatermiljøer gjennom hele 70-tallet. Av de 9 LPene med musikk fra gruppeteatre som kom dette tiåret, kom én ut på Oktober, to på Samspill og fem på Mai. Utgivelsesfrekvensen var jevn. Etter den første utgivelsen i 1971 var det bare i 1976 det ikke kom noen teaterplate. Men sammenlignet med *musikrörelsen* var utgivelsene få. Minst 34 slike utgivelser kom i Sverige i perioden 1970-1980, deriblant 10 på MNW, og enkelte teatergrupper gav også selv ut LPer.⁸⁷ For musikkbevegelsen i Norge var tilgangen til teatergruppenes musikk i den tidlige fasen viktig. Både holdningen til publikum, det politiske innholdet og valg av musikkform samsvarte med musikkbevegelsens ideologi.

Forsøksgymnaset i Oslo og miljøet i Hjelmsgate

Forsøksgymnaset i Oslo huset på 1960- og 1970-tallet mange sentrale ungdomsopprørere, og noen av de tidligste eksemplene på å lage alternative aviser og tidsskrifter kommer fra dette miljøet. Bladet *ph – en kommunistisk undergrunnsavis* ble laget av Forsøksgymnas-elever, og kom med fire nummer i 1970 på deres eget Futurum Forlag. Et sitat fra Bruusgaard og Halvorsens ”Bibliografi over blader og aviser på venstresida og innen motkulturen i Norge 1969-1980” illustrerer karakteristiske trekk ved både bladet og miljøet:

Dette var et samarbeidsprosjekt som bare undergrunnens barndom kunne oppleve. Bladet rommer alt fra veiledning for shit-kjøpere, hampdyrkere til artikler om masselinja og Rød Arbeiderfront, men det var også litt om frihetlig sosialisme, astrologi, et sted å være, Hjelmsgate og masse plateanmeldelser.⁸⁸

Redaktør for *ph* var Iben Hjort, som ble *Vår Musikk*s første redaktør. I løpet av 1970 flyttet Futurum inn i Hjelmsgate 3, som var i ferd med å utvikle seg til et arbeidskollektiv for flere motkulturelle virksomheter, for en alternativ *counterculture*-livsstil. I løpet av Hjelmsgate-oppholdet redigerte Hjort også forløperen til *Gateavis*, 4-siders-stensilen *Oslo Gateavis*, utgitt

⁸⁶ Framstillingen er basert på Anton Fjelstad: ”Gruppeteater i Norge.” I Aage Jørgensen (red.): *Gruppeteater i Norden*. København 1981.

⁸⁷ Basert på diskografi i Jørgensen (red.) 1981 s. 298.

⁸⁸ Bruusgaard og Halvorsen 1981, s. 65.

juni 1970.⁸⁹ Rolf Aakervik hadde også blitt en del av dette miljøet, og var med på å bygge opp kjøkkendriften. Han hadde reist rundt i lignende miljøer i Europa, og utover musikken engasjert seg i makrobiotisk dyrking og kokekunst. Hjemme i Norge holdt han også kombinerte konserter og makrobiotikk-foredrag, i tillegg til å gi ut kokebok på Futurum sammen med Petter Holm.⁹⁰

Frikonserter og splittelse

En allianse mellom politisk radikale og *counterculturals* – eller ”aktivister” og ”flippere”, for å bruke Jan Bojer Vindheims terminologi – er som nevnt i kapittel 1 ikke uproblematisk. Vindheim skriver at polariseringen tiltok etter at ml-bevegelsen forsøkte å arrangere studiesirkler i Hjelmsgate. Miljøet, og spesielt de anarkistisk anlagte, var involvert i gjennomføringen av Oslos første frikonsert høsten 1970. Flere slike gratiskonserter ble planlagt i 1971, men ideologiske konflikter vanskeliggjorde samarbeidet:

Frikonsertene som dette samarbeidet resulterte i ble mer og mer nedsylda i paroler, appeller, klassekamp selgere [sic] og ”folkelig kunst” (snork snork snork). Foruten at dette ødela frikonserterørsla, ødela de og så [sic] eventuelle illusjoner om at det skulle gå an å samarbeide med ml’ere. Et mer håndfast resultat av dette haltende samarbeidet var at ml-fraksjonen oppretta organisasjonen SAMSPILL, som seinere ga støtet til plateselskapet MAI.⁹¹

Både Iben Hjort og Rolf Aakervik var sentrale ved oppstarten av Samspill, og deres erfaringer med organisert alternativkulturell virksomhet fra Hjelmsgate var nok viktige. Men Samspillmiljøet bestod ikke utelukkende av fraksjonister fra arbeidskollektivet, og konflikten var ikke det eneste som førte til stiftelsen av Mai. I sammenligningen med *musikrörelsen* er det verdt å legge merke til at frikonsertene i Norge fungerte splittende istedenfor samlende. Konsertene ble heller ikke dokumentert gjennom opptak og plateutgivelse som i Sverige. Og selv om Hjelmsgatemiljøet fortsatte å interessere seg for musikk og skrev artikler om svensk rock og Silence Records i *Gateavisa*, ble det ikke etablert noe plateselskap – noe som kunne ha ført til en bredere musikkbevegelse.⁹²

⁸⁹ Jan Bojer Vindheim: ”I begynnelsen var Hjelmsgate 3.” Artikkel på *Gateavisas* nettsider <http://www.pluto.no/Doogie/Ga/blekka/ga%20100/begynnelsen.html>

⁹⁰ Intervju med Rolf Aakervik (1).

⁹¹ Jan Bojer Vindheim, op. cit.

⁹² Artikler i *Gateavisa* 1/1972 og 4/1972.

Miljøet i Kroa i Storgata hadde et tilskudd av folk som hadde vært aktive i Hjelmsgate. Andre kom direkte fra Forsøksgymnaset, blant dem Tor Bernhardsen, den eneste som arbeidet i Mai fra oppstart til nedleggelse. Han beskriver Kroa-miljøet som et utvidet Forsøksgym-miljø.⁹³

Profil, Oktober, Klassekampen og ml-bevegelsen

Litteraturtidsskriftet *Profil*, avisen *Klassekampen* og forlaget Oktober var alle tilknyttet SUF(ml) i perioden, og fungerte som eksponenter for ml-bevegelsens kulturideologi. Studenttidsskriftet *Profil* ble startet på 1950-tallet ved Universitetet i Oslo, ble fra 1966 gradvis politisk radikalisert, og fra 1969 var redaksjonen ml-dominert.⁹⁴ Sentralt i ml-bevegelsens og *Profils* ideologi var begrepet *folkets kultur*, i skarp kontrast til borgerskapets kultur. Store deler av ml-bevegelsens kulturdebatt gjennom 70-tallet tok utgangspunkt i dette diffuse begrepet, hva folkets kultur innebar, hvilke tradisjoner man burde bygge på, og hvordan man skulle forholde seg til ungdomskulturen. Denne diskursen smittet over på Musikkbevegelsen, og var en parallell til ”folkets musikk”-begrepet. Musikkbevegelsens institusjoner tok opp parolen i sine formålparagrafer, og preget musikk- og kulturdebatten i bevegelsen, enten debattantene var ml’ere eller ikke. I 1972 forsøkte også ml-bevegelsen å bygge opp en *kulturfront* basert på parolen om ”folkets kultur,” også dette etter svensk forbilde. Organisasjonen skulle baseres på aktiviteter i lokallag over hele landet. Individuell aktivisering, styrking av lokal kultur, og motstand mot sentralisering og ensretting, samt ”utgangspunkt i det arbeidende folkets liv og problem” var de sentrale kulturideologiske elementene.⁹⁵ Målet på lengre sikt var ”å bygge kulturfronten sitt eige koordinerande og spreiane apparat for formidling av kunst.”⁹⁶ Samspill definerte deler av sin virksomhet som kulturfrontarbeid (se nedenfor), og Mai lanserte senere lignende ideer (se neste kapittel). Kulturfrontens organ, det kortlivede *Folkemagasinet*, skrev om det da nystartede Mais ideologi og målsetninger.⁹⁷

Profil: Viseinnsamling som kulturbygging

Fra begynnelsen av 1970-tallet fikk musikkstoff, og særlig visestoff, gradvis en sentral plass i litteraturtidsskriftet *Profil*. I nummer 2 1971 var halvparten av materialet viet viser og annet musikkstoff under parolen ”felles sang mot felles fiende”.⁹⁸ I artikkelen ”Viser – en folkelig

⁹³ Intervju med Tor Bernhardsen.

⁹⁴ Pax leksikon online: <http://lotus.uib.no/norgeslexi/paxlex/alfabetet/p/p10.html#1>

⁹⁵ ”Informasjon om kulturfronten” 1, s. 2-4. Bilag til *Profil* 3/1972.

⁹⁶ Ibid, s. 2.

⁹⁷ *Folkemagasinet*, 2/1973, s. 5.

⁹⁸ *Profil* 2/1971, s. 1.

kunstform” ville forfatteren gi en oversikt over musikkgenrer som har utviklet seg hos arbeiderklassen, i arbeiderbevegelsen og hos undertrykte – innenfor et vidt definert visebegrep: *Blues* og *shanties*, amerikansk *folk* fra Joe Hill via Woody Guthrie til Bob Dylan og Phil Ochs, men også norske diktere som Per Sivle og Rudolf Nilsen. Visens enkelhet og tilgjengelighet for alle er argumentet for at den er en folkelig kunstform, men det er også en antiprofesjonalistisk ideologi å spore i artikkelen: ”En god vise er lett å lære, og alle kan synge den. Visene er ikke kunstverker som krever et stort apparat av profesjonelle musikere, utdannede sangere og gullprydete lokaler. En vise er til for å synges til arbeidet, til avslapping eller i kamp.”⁹⁹ I samme nummer satte *Profil* i gang et kulturbyggingsprogram: ”Folkets visekunst i Norge i dag er i ferd med å få et nytt oppsving. Det kan derfor være nyttig å begynne arbeidet med å samle inn det som foreligger av folkelige viser, enten det er arbeidsviser eller revolusjonære kampsanger. Et slikt arbeid vil naturlig nok munne ut i en visebok.¹⁰⁰” Et utvalg på 29 viser ble publisert, som forarbeid til viseboka. Her fantes både arbeiderbevegelse-klassikere, nyere sanger med tema fra norsk politikk, en vietnamesisk kampsang, amerikanske ”Balladen om Joe Hill”, teaterviser fra Frontteatrets stykke *E6 – veien til Europa* og Nationalteatrets *Svartkatten*, og noen innsendte bidrag til redaksjonen. Innsamlingsprosjektet resulterte etter hvert i en serie visehefter gitt ut som vedlegg til *Profil*. Disse visebøkene ble store publikumssuksesser, og det er sannsynlig at dette inspirerte krefter i ml- og *Profil*-miljøene til å satse på å utvikle en musikkbevegelse. Allerede senere i 1971 kom det ut en LP basert på forarbeidet.

Musikkbevegelsens første plateutgivelse

Slutt opp, kamerat! (OKT 7101) ble gitt ut på forlaget Oktober, med 10 av 15 sanger hentet fra *Profil* 2/1971. Hovedartistene på LPen er den frie teatergruppa Front-teatret, og den for anledningen dannede PS-gruppa. Andre medvirkende var Arild Andersen, Radka Toneff og Dag Åkesson Moe, alle kjent fra Club 7-miljøet.¹⁰¹ Blant medlemmene i PS-gruppa var Jon Arne Corell, som alt i Dolphins-perioden hadde etablert seg som politisk visesanger, og den unge rock-orienterte bassisten Arvid Esperø. Corell ga senere ut musikk på Mai, Esperø ble Mais første daglige leder og fungerte senere som produsent for selskapet. Både Corell og Esperø hevder at initiativet til plateinnspillingen ikke kom fra artistene, men fra Oktober. Videre sier

⁹⁹ Ibid, s. 17.

¹⁰⁰ Ibid, s. 18.

¹⁰¹ Intervjuer med Harald Are Lund og Arvid Esperø. De medvirkende var anonyme, av sikkerhetshensyn iflg. Esperø.

begge at målet med å sette sammen PS-gruppa var å skape noe tilsvarende de svenske gruppene som blandet viser, rock og politiske tekster.¹⁰² Dette støttes av platas innleggsark:

Vi tror alle slags tekster fungerer politisk. [...] Men den vanlige kommersielle salgspopen fungerer også politisk; den fungerer konservativt, fordi den avleder folks oppmerksomhet fra motsetningene i samfunnet. [...] Vi vil prøve å lage en motvekt mot denne "apolitiske" konservative popkunsten: vi vil lage viser om det som angår Norge i dag: kampen mot monopolkapitalen og EEC.¹⁰³

Innleggsarket oppfordret også alle som skrev viser og dikt om aktuelle politiske temaer om å sende materialet til *Profil*: "Vi tror det sitter mange rundt i landet med gode kunstneriske bidrag i kampen mot monopolkapitalen og dens støttespillere. Det er viktig at du gjør visene dine til felleseie!"¹⁰⁴

Tor Marcussen og Anders Johansson

Fra det radikale miljøet på Blindern og rundt *Profil* kom to av musikkbevegelsens viktigste aktører, senere Mai-sjef Anders Johansson og *Vår Musikk*-redaktør Tor Marcussen. De to virket sammen eller hver for seg som musikkanmeldere og musikkskribenter i *Profil* og *Klassekampen* fra 1973. I sin første *Klassekampen*-spalte kunngjorde de sine intensjoner: "Vi vil ikke bare ta for oss plater med direkte progressivt innhold men også plater som har kvaliteter det kan være bra for oss å lytte til. [...] [Vi] støtter en kultur som tar vare på folkets egne tradisjoner og utvikler dem videre."¹⁰⁵ De anmeldte plater i *Klassekampen* ut 1973, men gikk i 1974 over til *Dagbladet*, uten å forlate sitt ideologiske grunnlag (se kapittel 5). I samme periode skrev Johansson og Marcussen en rekke artikler i *Profil*. Her tok de blant annet for seg den svenske *musikrörelsen* og kritikk av musikkindustrien. I artikkelserien "Har vi en riktig analyse av dagens musikk?" forsøkte de også å legge grunnen for en marxistisk musikkkritikk. Alle disse temaene ble videreført i *Vår Musikk* (se nedenfor og kapittel 5).¹⁰⁶

Profil/Klassekampen/Oktober-miljøet hadde en viktig rolle i den tidlige utviklingen av musikkbevegelsens institusjoner og ideologi. *Profil* knyttet også radikalt teater og litteratur nærmere musikkbevegelsen. Enkelte musikkbevegelse-aktører var innom tidsskriftet i andre

¹⁰² Intervju med Arvid Esperø, intervju med Jon Arne Corell.

¹⁰³ Innleggsark *Slutt opp, kamerat* (OKT 7101).

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Klassekampen* uke 3/1973, s. 11.

¹⁰⁶ *Profil* 3/73, s. 25-26, 4-6/73, s. 24-26, 1/74, s. 15-18.

ærender: Jon Arne Corell skrev noveller, og Helge Pran redigerte blant annet *Profils* soldatvisebok¹⁰⁷ Slik fungerte bladet integrerende og bevissthetsskapende.

Et spørsmål er hvordan ml-bevegelsens rolle skal vurderes. Mange av musikkbevegelsens aktører var knyttet til SUF/AKP(ml), enten som medlemmer eller som sympatisører. Når det gjelder arbeidet med musikkbevegelsen i den tidlige fasen er det rimelig å betrakte aktørene som musikkinteresserte og entusiaster som i stor grad brakte med seg personlige interesser og målsetninger, og ikke som representanter for ml-bevegelsen.

MUSIKKBEVEGELSEN DANNES

EEC-kampen som katalysator

Motstanden mot norsk medlemskap i EF, eller EEC som motstanderne kalte det, har blitt oppfattet som årsak til en gedigen oppblomstring av folkekulturelle uttrykk. Man har antatt at musikalske innslag var hyppige og betydningsfulle innslag ved folkemøter mot EEC. I utviklingen av moderne norsk visekunst har EEC-kampen blitt oppfattet som et vannskille mellom 60-tallets svenske og angloamerikanske innflytelse, og utvikling av et særegent norsk uttrykk med temaer og tekster fra norsk hverdagsliv og virkelighet.¹⁰⁸ Det kan ikke trekkes i tvil at svært mye kulturell virksomhet dreide seg om EEC 1971-1972, eksempler er allerede presentert i dette kapitlet. Etablerte artister som Lars Klevstrand, Lillebjørn Nilsen og Birgitte Grimstad opptrådte på arrangementer både i regi av den brede Folkebevegelsen mot EEC og ml-organisasjonen Arbeiderkomiteen mot EEC og dyrtid (AKMED). Særlig AKMED satset på kulturelle innslag, med hovedsakelig yngre, amatører og halvprofesjonelle artister.¹⁰⁹ Kroa var et av stedene der slike arrangementer ble holdt. Fra Kroa-miljøet deltok blant andre Helge Pran, Rolf Aakervik og PS-gruppa på anti-EEC-arrangementer, og mobiliseringen av kulturelle krefter rundt EEC-kampen var en utløsende årsak til stiftelsen av Samspill. Ottar Grepstad tolker AKMEDs arrangementer som en omsetting i praksis av ml-bevegelsens kulturpolitikk, en politisk funksjonell kultur.¹¹⁰ Men selv om dette var AKMEDs intensjon innebærer ikke det at alle artistene delte denne ideologien. EEC-kampen hadde uansett en mobiliserende effekt, og bidro sterkt til at musikkaktivistene rundt Kroa begynte å bygge ut en organisasjon.

¹⁰⁷ Intervju med Helge Pran.

¹⁰⁸ Rykkje 1985, s. 72-73 og 82.

¹⁰⁹ Ottar Grepstad: "Høvedsdiktning i EF-striden 1970-72." Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Bergen 1983. s. 80.

¹¹⁰ Grepstad 1983, s. 63.

EEC som skapelsesmyte

Ottar Grepstad har vist at forestillingen om at musikk og andre kulturinnslag forekom på nær sagt alle anti-EEC-arrangementene er feilaktig. Av 236 registrerte møter hos AKMED og FB 1970-72 har han funnet kulturinnslag i 95.¹¹¹ Han mener at kulturaktiviteten under EEC-striden hadde mer å si for perioden etter avstemningen enn før, at ”nordmenn lærte å syngje att, og dei lærte å syngje på norsk.”¹¹² Han presiserer riktignok at tilsvarende tendenser hadde utviklet seg ellers i Vesteuropa og Norge. I Sverige utviklet *musikrörelsen* seg i samme retning helt uten EEC-strid. Vel så viktig for musikkbevegelsen var trolig EEC som skapelsesmyte. Oppblomstringen av ”folkelig kultur” rundt 1972 var noe man lenge henviste til, og forsøkte å gjenskape, i bevegelsens dårligere tider.

Musikrörelsen og annen svensk innflytelse

Svensk musikkliv fungerte gjennom 1900-tallet som forbilde for det norske. Mange dyktige jazzmusikere reiste for eksempel til Stockholm på 50-tallet, og en statlig institusjon som Rikskonsertene ble etablert etter mønster fra Sverige. Svenske artister og organisasjoner hadde også stor innflytelse på utviklingen av norsk visesang etter 2. Verdenskrig. Samfundet Visans Vänner, med komponisten og artisten Evert Taube i spissen, ble dannet i 1936.¹¹³ Inspirert av dette ble foreningen Visens Venner stiftet i Oslo i 1944. Repertoarmessig var den svenske innflytelsen sterk i denne kretsen.¹¹⁴ Det samme var tilfelle for Dolphins-miljøet, og artister som Cornelis Vreeswijk og Fred Åkerström ble populære i Norge på 60-tallet. Det er derfor ikke til å undres over at også et fenomen som *musikrörelsen* ble forsøkt importert. Mange var klar over det som foregikk i Sverige, og Rolf Aakervik brakte med seg direkte inspirasjon og ideologi fra musikrörelsen. Aakervik hadde vært aktiv som musiker innen rock, jazz og visesang helt siden 1950-tallet, og var frustrert over måten den kommersielle musikkbransjen i Norge fungerte på. Han knyttet kontakter i Sverige på 1960- og tidlig 1970-tall, og samarbeidet med svenske musikere. Aakervik opplevde *musikrörelsens* tidlige fase på nært hold, og fant der det alternativet han savnet i Norge.¹¹⁵

¹¹¹ Grepstad 1983, s. 68.

¹¹² Ibid, s. 17.

¹¹³ Sid Jansson: *60 visor från 60-talet*. Stockholm 1978, s. 4.

¹¹⁴ Rykkje 1985, s. 30.

¹¹⁵ Intervju med Rolf Aakervik (1).

SAMSPILL 1972-1973

I mars 1972 organiserte musikkmiljøet rundt Kroa i Storgata seg. Jeg har ikke lyktes i å finne referater eller andre dokumenter fra stiftelsen av Samspill. Minnene om hvem som var involvert og hva organisasjonen arbeidet med er også spredt og sprikende. Det er derfor uklart nøyaktig hvem som var til stede, hvem som konkret tok initiativ og hvordan det hele forløp. Stiftelsen av Samspill kan trolig forklares slik: I Oslo fantes det, som jeg har gjort rede for, flere miljøer med kulturelle og musikkpolitiske ideologier som kunne gi grunnlag for en interesseorganisasjon. Politisk radikale musikkinteresserte og musikere med bakgrunn i flere av disse miljøene samlet seg rundt Kroa i Oslo, stimulert av kampen mot EEC. Kjennskap til den svenske *musikrörelsen* var utløsende årsak til at initiativ ble tatt til å opprette en organisasjon. Denne organisasjonen videreførte ideologier og diskusjoner som hadde utviklet seg innenfor andre miljøer, og også motsetninger og konflikter.

Samspill ved oppstarten i 1972

I en artikkel i *Profil* 4/1972 ble det nystartede Samspill presentert. Man får inntrykket av en organisasjon med mange mål, men uten en klart definert nisje for virksomheten. Ønsket var at Samspill både skulle fungere som en faglig interesseorganisasjon for musikere, og samtidig være en kulturfrontorganisasjon for musikkentusiaster.¹¹⁶ Det doble siktemålet gikk fram av organisasjonens formålsparagraf, vedtatt juni 1972:

- Skaffe levelige kår for norsk musikk og norske musikere
- Motarbeide musikkindustriens utnyttning av musikere og publikum
- Kreve at statens kulturpolitikk støtter opp om den folkelige kulturen
- Demme opp for den utenlandske dominansen av norsk musikkliv¹¹⁷

Kulturfrontarbeidet hadde altså som mål å fremme ”den folkelige kulturen”, samtidig som den kommersielle, transnasjonale musikkindustrien ble utpekt som en hovedfiende som måtte bekjempes. Samspills organisasjonsstruktur var basert på ulike arbeidsgrupper med hver sine ansvarsområder. Hver gruppe skulle ha en ansvarig leder, og lederne skulle sammen utgjøre organisasjonens styre. Sju grupper fantes i høsten 1972:

1) *Redaksjonen*, skulle ha ansvar for Samspills eksterne organ *Samspillavisa*

¹¹⁶ *Profil* 2/1972, s. 30.

¹¹⁷ *Ibid.*

- 2) *Den faglige studiegruppa*, som ikke skulle ta sikte på å danne en fagforening i konkurranse med Norsk Musikerforbund, men drøfte faglige spørsmål og legge fram resultatene i *Samspillavisa*.
- 3) *Plateselskapet* som skulle utgi ”musikk som ikke kan komme via kommersielle kanaler.”¹¹⁸
- 4) *Arrangørgruppa* med formål å formidle arbeid og gode arbeidsvilkår til musikerne.
- 5) *Den tekniske gruppa* som skulle ordne med forsterkere, høyttalere og sanganlegg til opptredener.
- 6) *Kroagruppa* som skulle arrangere ”Samspillkvelder” på Kroa, drive utadvendt aktivitet og jobbe for å styrke oppslutningen om arrangementene.
- 7) En *Visegruppe* var på planleggingsstadiet, og skulle drive viseklubb og øvingslokale.

Samspill hadde altså store ambisjoner og mange mål. De delene av organisasjonens aktivitet som fikk størst betydning for den videre utviklingen av musikkbevegelsen var plate- og bladutgivelsene, og dette vil jeg behandle for seg. Men først skal jeg ta for meg hvordan Samspill utviklet seg som organisasjon, og hvordan det gikk med resten av virksomheten.

Samspills faglige ambisjoner og Norsk Musikerforbund

Det var delte meninger om hva Samspills faglige arbeid skulle innebære. Enkelte av de aktive musikerne i Samspill var misfornøyd med Norsk Musikerforbund (NMF) sitt arbeid for frilansartister, og ønsket å utvikle Samspill til en fagorganisasjon for pop-, jazz- og viseartister.¹¹⁹ Dette kom NMF for øre, og i en lederartikkel i fagforbundets medlemsblad *Norsk Musikerblad* 10/1972 ble Samspill kritisert og avfeid som overflødig.¹²⁰ Artikkelforfatteren hevdet at Samspills fire hovedparoler for det meste ble oppfylt av NMFs formålsparagraf, og at det ville være splittende og ødeleggende med mer enn én musikerfagforening. Artikkelforfatteren benektet ikke frilansernes problemer, men oppfordret frilansmusikerne til å delta aktivt i NMF for å bedre situasjonen:

Det er en særdeles grov usannhet når en av initiativtakerne til organisasjonen ”Samspill” i et foredrag sier at freelancemusikernes interesser ikke blir ivaretatt av noen organisasjon. NMF har arbeidet og arbeider for freelancemusikernes interesser på alle tenkelige fronter, men det er gjerne slik i enhver krig at seieren ikke er like lett å vinne på enhver front.¹²¹

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ *Vår Musikk*, april 1973, s. 3.

¹²⁰ *Norsk Musikerblad*, 10/1972, s. 1-2.

Skrinlegging av det faglige arbeidet – nye paroler

I kjølvannet av NMFs utspill kom det til diskusjon i Samspill om forholdet faglig arbeid/kulturfrontarbeid. I en artikkel i *Vår Musikk*s prøvenummer fra april 1973 ble det konstatert at det faglige arbeidet hadde gått trått, og at å danne en fagorganisasjon ”var noe av en umulighet så lenge Samspill hadde jern i ilden på andre områder. Det faglige studiearbeidet kom aldri skikkelig i gang, og Samspill arbeidet i hovedsak som kulturfront ved å utgi plater, arrangere konserter, utgi blad, osv.”¹²² Konklusjonen ble at de to målene ikke lot seg gjennomføre innen rammene av én organisasjon. ”Kulturparolene våre (’arbeide for en folkelig musikk’ osv.) umuliggjorde nettopp faglig arbeid, fordi mange musikere var uenige i denne målsettingen.”¹²³ Det ble derfor besluttet å rendyrke Samspill som kulturfront. De aktive musikerne i Samspill meldte seg inn i NMF, for å jobbe for frilansernes krav innenfor fagorganisasjonen, og Samspill oppfordret *alle* pop-, jazz, og visesangere til å melde seg inn i NMF, for å gjøre forbundet mer representativt og styrke frilanserarbeidet. I desember 1972 vedtok Samspills styre å erstatte parolen om å skaffe levelige kår for norske musikere med en parole om ”Å arbeide for folkelig norsk musikk”, og parolen om å demme opp for utenlandsk dominans ble presisert til å gjelde ”de utenlandske kapitalinteressenes dominans” i norsk musikkliv.¹²⁴

Med dette ville Samspill tydeliggjøre organisasjonens arbeidsområde og politiske plattform. Her plasserte organisasjonen seg ideologisk tilsynelatende nærmere ml-bevegelsen enn tidligere. Men kravet om statlig støtte til ”folkelig musikk” fantes også i den opprinnelige formålsparagrafen. Viktigere var det at Samspill med dette ble mindre relevant som organisasjon for profesjonelle musikere. Samspills musikerfaglige arbeid var imidlertid ikke fruktløst. Frilanserne opprettet etter hvert en egen frilansergruppe ved NMFs lokalorganisasjon i Oslo, og de faglige diskusjonene i Samspill må ses som en medvirkende årsak til at den ble opprettet.

Samspills aktiviteter og struktur – status våren 1973

Under rubrikken Samspill-spalta i *Vår Musikk*-prøvenummeret i april 1973 ble Samspills aktivitet og erfaringer etter et drøyt år oppsummert og evaluert.¹²⁵ Aktiviteten i Samspill hadde dabbet av i løpet av høsten 1972, men virket å være på vei opp vårparten 1973. LP-utgivelsene hadde ført til økonomiske vansker, men også gitt viktige erfaringer om økonomi og distribusjon.

¹²¹ Ibid, s. 3.

¹²² *Vår Musikk*, april 1973, s. 3.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ *Vår Musikk*, april 1973, s. 2.

Styret hadde funnet et kontor/lager man håpet å kunne disponere. *Plategruppa* hadde utover plateutgivelsene satt i gang forsøk på å skaffe et eget innspillingsstudio. Dette var en prioritert oppgave: ”Dette vil bli et viktig og nødvendig ledd hvis vi skal kunne gi ut plater uten at prisen blir skrudd opp av profittsultne mellomledd.”¹²⁶ Videre var forhandlinger i gang med plateselskapet Demos i Danmark og SAM-distribusjon i Sverige om gjensidig platedistribusjon. Et *viseverksted* var blitt satt i gang en kveld i uka, intensjonen var ikke en viseklubb, men ”et aktivt diskusjons- og arbeidssted for visefolka.”¹²⁷ Til sist var *arrangørgruppa* i ferd med å forberede dagen-før-1. mai-konsert i Chateau Neuf. Det nevnes at denne gruppas øvrige oppgaver skulle være å formidle artister og ta seg av de tekniske sidene ved arrangementer. Det sies ikke noe om hvorvidt de hadde lyktes i den eksterne artistformidlingen. Det er grunn til å tro at den ikke hadde særlig stort omfang. Det kan ikke utelukkes at Samspill eller Samspilltilknyttede personer fungerte som mellomledd mellom artister og AKMED i EEC-kampen, formelt eller uformelt. Men ingen av artistene jeg har snakket med har nevnt noe om Samspills aktiviteter på dette området, og i *Vår Musikk* nr. 3 (1975) ble mangelen på en alternativ non-profit formidlingstjeneste kommentert.¹²⁸ Her ble det tatt til orde for at en slik organisasjon bør drives profesjonelt. Dette setter fingeren på Samspills sannsynligvis største problem. Støttekonserter og viseverksteder lar seg arrangere på dugnad. En formidlingstjeneste krever langt flere ressurser og kontinuitet, samt profesjonalitet. Mens Samspills plateselskap og musikkblad var institusjonaliseringsfasen, manglet det ressurser og initiativ til å gjennomføre andre Samspill-målsetninger. Innrømmelsen av Samspills lave aktivitet i artikkelen passer også med Rolf Aakerviks oppfatning. Han beskriver Samspillmiljøet som internt og famlende, og løsere enn organiserings- og ambisjonsnivået skulle tyde på.¹²⁹ Lignende beskrivelser gir Dag Kolaas, en aktivist som blant annet var innblandet i Samspills arrangementsvirksomhet.¹³⁰

Samspills plateutgivelser

Å gi ut plater var et praktisk tiltak for å oppfylle Samspills formål om å ”motvirke musikkindustriens utnyttning av artister og publikum” ved å tilby et alternativ. Samspill hadde ingen konkrete retningslinjer for utgivelsene, utover å gi ut musikk som ville ha vansker med å komme ut gjennom andre kanaler. De til sammen 6 platene som Samspill ga ut i 1972-1973 har

¹²⁶ Ibid

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ *Vår Musikk* 3 (1975), s. 35.

¹²⁹ Intervju med Rolf Aakervik (1).

¹³⁰ Intervju med Dag Kolaas.

likevel det fellestrekk at politiske budskap står sentralt, og artistene kom i stor grad fra Samspills egne rekker.

Fløtt deg, EEC!

Samspills plateutgivelser startet med en ad-hoc-plate knyttet til EEC-striden, og kom i gang hovedsakelig etter Helge Prans initiativ. Han hadde arvet en pengesum, og lånte Samspill penger for å finansiere utgivelsen. *Fløtt deg EEC, du står i veien for sola* ble spilt inn i Arne Bendiksens lydstudio i juni 1972. Blant andre var Harald Are Lund og Club 7s Christian Reim med som produsenter. Blant bidragsyterne var Pran, Rolf Aakervik og Lars Klevstrand, den mest etablerte og kjente artisten. Visetekstene tok for seg et representativt utvalg temaer fra EEC-debatten. På LP-omslagets bakside ble Samspill presentert slik organisasjonen var sommeren 72, både en faglig interesseorganisasjon og en kulturfront. Her ble også musikkindustrien kritisert, for dens syn på publikum som konsumenter og ”musikk som ikke sier oss noe nevneverdig om vår situasjon, om det livet vi lever.”¹³¹ Samspills plass i det musikalske feltet defineres her klart som formidler av neglisjerte ”folkelige” kulturuttrykk.

Samspills videre plateutgivelser

Samspills andre LP-utgivelse ble PS-gruppas *Kampen fortsetter!* (SAMS 722). Jon Arne Corell opplyser at Oktober opprinnelig skulle gi ut LPen, og at Samspill kom inn i bildet først etter at innspillingen var ferdig.¹³² Noe eksplisitt musikkpolitisk budskap finnes ikke på LPen, fokus er på bestemte politiske saker og mobilisering av arbeidermotkultur. *Norge sa nei – et syngespill om EEC* (SAMS 723) var en LP med musikk fra en anti-EEC-forestilling. Også *Viser fra Pendlerne* (SAMS 731), med Nationalteatrets oppsøkende gruppe var en teaterplate. Tor Bernhardsen mener at *Viser fra Pendlerne* ble finansiert av Nationalteatret.¹³³ Jeg antar at det var teaterets oppsøkende gruppe som gjorde dette uavhengig av ledelsen, og at de i Samspill fant en samarbeidspartner som lå nær gruppeteatrets egen ideologi. Musikken fra stykket *Svartkatten* hadde i 1971 blitt gitt ut av Arne Bendiksen, og teaterets ledelse hadde fått seg en støkk da det ble gjort kjent at overskuddet fra platesalget skulle gå til motstandskampen mot EEC.¹³⁴ Samspills neste LP ble den første med en enkeltartist: *Det er ikke så enkelt* med Rolf Aakervik og Bazar er også den første av musikkbevegelsens utgivelser som kan karakteriseres som en ren rockeplate. LPens side 1 har som tema ”hans mere personlige opplevelser og utvikling fram til et

¹³¹ Baksidetekst *Fløtt deg, EEC, du står i veien for sola* (SAMS 721).

¹³² Intervju med Jon Arne Corell.

¹³³ Intervju med Tor Bernhardsen (1).

klart politisk standpunkt som innebærer at han vil kjempe for en sosialistisk revolusjon”.¹³⁵ Sangene på side 2 omhandler ulike politiske enkelttemaer. Aakervik mente, styrket av sine opplevelser i Sverige, at et yngre publikum kunne nås med politiske budskap via rockegenren.¹³⁶ Den siste Samspill-utgivelsen før stiftelsen av Mai var *Fram Fram* med det ml-tilknyttede Oslo Rødt Kor (SAMS 733). Den inneholder arbeider- og solidaritetssanger fra inn- og utland.

Felles for alle Samspills utgivelser er det venstreradikale politiske innholdet i tekstene, og de fleste LPene er også bygd rundt en grunnidé eller et tema: *Fløtt deg...* handler om EEC-kampen, teaterplatene bygger på forestillinger, og Aakervik og Bazars plate omhandler politisk bevisstgjøring. Rødt Kor-LPen framstår som et prosjekt med tradisjonsmobilisering og dokumentering, på linje med Profil-visebøkene. Musikalsk er variasjonen stor, fra hard rock og blues til viser og korsang. Historien bak flere av plateutgivelsene viser at Samspills plateutgivelser ikke var nøye planlagte, og at ekstern finansiering var nødvendig.

Selv om utgivelsene hadde medført økonomiske og administrasjonsmessige vansker, hadde Samspill-aktivistene skaffet seg erfaring og inspirasjon som skulle bli viktig i oppbyggingen av Mai. Hvis vi skal prøve å sette Samspills plateselskapsvirksomhet inn i Malm og Wallis' modell over entusiast-plateselskapers utviklingsfaser (vedlegg 2), kan vi fra boksen ”første plateutgivelser” gå til utfallet ”Begrenset tap” og videre til ”Flopp/Konkurs”. Dette gir imidlertid et ufullstendig bilde. Hvis man legger til en feedbackmekanisme fra ”Flopp/Konkurs” tilbake til ”Organisasjonsmessig/økonomisk kunnskap og ressurser” illustrerer det bedre hvordan Samspills plateutgivelser fungerte som forløper for Mai.

Vår Musikk – et forum for spredning av musikkbevegelsen

Norsk populærmusikkpresse

I andre halvdel av 1960-tallet ble det gitt ut flere norske populærmusikkblader på regelmessig basis. I følge populærmusikk- og ukepresseeksperten Willy B var *Pop-revyen* (1966-1969) det beste og journalistisk mest interessante av disse, inspirert av britisk musikkjournalistikk.¹³⁷ Harald Are Lund og Terje Mosnes var blant bladets ulønnede bidragsyttere.¹³⁸ I 1969 var det imidlertid slutt for både dette og de andre pop-bladene. Willy B skriver om *Pop-revyens* problemer: ”Bladet led ikke akkurat av noen solid økonomi, og særlig bedre gjorde det vel ikke saken at dette var en tid da kommersiell pop-musikk ble atskilt fra seriøs rock, slik at

¹³⁴ Jørgensen (red.) 1981, s. 189.

¹³⁵ Distribusjonskatalog for Mai 1973 eller 1974, s. 4.

¹³⁶ Intervju med Rolf Aakervik.

¹³⁷ Bakken 1996, s. 205.

¹³⁸ Intervju med Harald Are Lund.

målgruppen alt i alt var en svært spredt gruppe, og langt fra lette å tilfredsstille.”¹³⁹ Dette illustrerer også problemene med å lykkes med nisjeutgivelser i et så lite bladmarked som det norske. Det fantes likevel andre, både brede og smale, kanaler for norsk populærmusikkjournalistikk. Ungdomsbladet *Det Nye* hadde mye musikkstoff. Dagsavisene hadde sine musikkspalter, VG også med et salgsbarometer for singler og LPer siden 1958. Medlemsblader som *Jazz-nytt* kom ut mer eller mindre regelmessig, og fra 1969 begynte det å komme en rekke undergrunnsblader i små opplag der musikk var en viktig del av stoffet. I tillegg kom mer eller mindre regelmessige gratis reklameblader fra plateselskapenes markedsføringsavdelinger.¹⁴⁰

I 1972-73 fantes det ikke noe regelmessig, redaksjonelt selvstendig musikkblad. Men i det musikkjournalistiske landskapet fantes det rekrutteringsgrunnlag for skribenter. Det fantes huller i musikkdekningen som kunne fylles, og det fantes musikkjournalistikk å gjøre opprør mot: Ukritisk journalistikk preget av idoldyrkelse og kommersialisme.

Fra Samspill-avisa til Vår Musikk

I 1972 kom det to utgaver av *Samspill-avisa*. Jeg har ikke klart å finne noen av disse, og alt tyder på at de var tynne og mest hadde intern spredning. Bruusgaard og Halvorsen omtaler det første nummeret (som de heller ikke har sett) som svært tynt.¹⁴¹ Det første nummeret av *Vår Musikk* kom i mars 1973, og var på åtte A4-sider i svart-hvitt. Omslaget var påtrykt ”Nr. 3”, hvilket vel skulle understreke kontinuiteten fra *Samspill-avisa*. Noe forvirrende gikk det dog fram av lederartikkelen at bladet var å anse som et prøvenummer av et nytt tidsskrift. Dermed går det også fram at *Vår Musikk* i realiteten var det første forsøket på å skape et tidsskrift ikke bare med distribusjon i og rundt Samspill, men med et ønske om å omfatte flere miljøer:

Men vi håper også at det er grunnlag for at flere grupper, viseklubber, organisasjoner o.l. kan gå sammen om utgivelsen. Dette første prøvenummeret av ”Vår Musikk” former vi som en invitasjon til alle interesserte om å bli med på arbeidet med å lage bladet.¹⁴²

Bladet delte selvsagt Samspills ikke-kommersielle ideologi. Et annet viktig ideologisk element var fellesskapet mellom alle musikkinteresserte. Dette må også sees som et ledd i Samspills ambisjon om å bli en landsdekkende interesseorganisasjon.

¹³⁹ Bakken, op. cit.

¹⁴⁰ Bakken 1996, s. 195.

¹⁴¹ Bruusgaard og Halvorsen 1981, s. 76.

¹⁴² *Vår Musikk* april 1973, s. 2.

Vi har kalt det ”Vår Musikk” fordi vi mener det nye musikk Tidsskriftet skal skrive om musikken og kulturen utifra at den tilhører oss, vi vanlige musikkinteresserte, enten vi er utøvere, hybelmusikere eller bare tilhørere. Musikken skal ikke eies og forvaltes av de store plateselskapene og musikkindustrien, med sin kommersialisering og sitt profittjag.¹⁴³

Lederartikkelen gjorde deretter rede for de journalistiske målsetningene for bladet på lengre sikt:

Vi i den foreløpige redaksjonen mener det er et stort behov for et landsomfattende musikkblad, som tar opp store deler av musikklivet i form av reportasjer, nyhetsdekning og ikke minst debatt og innlegg. [Vi vil] bringe nyhetsdekning spesielt fra de områder som ikke kommer så godt gjennom andre kanaler. Gjennom reportasjer må vi prøve å få fram hvordan de forskjellige grupper av musikere arbeider, og hvilke problemer de har.¹⁴⁴

Vår Musikk var ment å være et åpent forum med liten avstand mellom redaksjon og publikum, og i forlengelsen av dette oppfordret redaksjonen musikkinteresserte til å sende inn bidrag. Men redaksjonens begrensede ressurser var også en viktig årsak til at eksterne bidrag ble etterlyst.¹⁴⁵

Det ble med to prøvenummere av *Vår Musikk* i 1973, med henholdsvis 7 og 9 sider med redaksjonelt stoff. I tillegg til informasjon om Samspill og de første skrittene mot etableringen av Mai brakte bladene plateanmeldelser, reportasjer og debattartikler. Blant platene som ble anmeldt fantes utgivelser fra både Samspill og MNW, men også norske og utenlandske plater fra pro-profitt-selskaper. Genremessig var spennvidden stor, både viser, jazz, rock og folkemusikk fikk dekning. Artikler om viseklubben Capodasten i Drammen og rockebandet Rosmersholm fra Moss tok for seg musikkmiljøer utenfor Oslo. Artikler med et kritisk blikk på musikkformidling fantes også i bladene, en artikkel om radioprogrammet Norsktoppen stilte seg kritisk til om programformen med juryutvelgelse av melodier publikum kunne stemme på, var en god måte å spre norsk musikk på.

Bladene fungerte også som musikkpolitisk debattorgan. Anders Johansson og Tor Marcussen signerte en artikkel om jazzgitaristen John McLaughlins musikk. De la til grunn et marxistisk inspirert musikk-syn, der McLaughlins komposisjoner ble betraktet som gjenspeilinger av materielle forhold og motsetninger i det borgerlige samfunnet. I musikken mente de å høre to retninger: en positiv, ”realistisk” retning, kjennetegnet av kommunikasjon med publikum, og en

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ *Vår Musikk* juni 1973, s. 2.

negativ, livsfjern retning. Det negative ble knyttet like mye til McLaughlins bruk av utenommusikalske symboler (låttitler, plateomslag, klesplagg) og hans indiske guru som til selve musikken. Det negative ble *ikke* knyttet til musikalske ferdigheter eller musikkens kompleksitet. Anmelderduoen normative bedømmning var at McLaughlin burde utvikle musikkens positive sider videre.

Marcussen og Johanssons artikkel fikk to svar. Det ene kom fra en anonym amatør-ideolog, som så musikk som McLaughlins som passiviserende på allmennhetens musikalske egenaktivitet.¹⁴⁶ Men svar kom også fra jazzmusikerbrødrene Jon og Erik Balke. De mente at McLaughlin ikke ville uttrykke den materielle virkeligheten, men guddommelig perfektjon gjennom musikken. De etterlyste også klargjøringer av begrepsbruken i artikkelen, og av hvilke trekk i musikken som objektivt kunne betegnes som for eksempel ”kommersielle” og ”individualistiske”. Innlegget var ingen avvisning av Marcussens og Johanssons artikkel, men det illustrerer motsetningene i Samspill-miljøet mellom på den ene siden musikere som fremst var interessert i å spille og å fremme musikernes interesser, og på den andre siden politisk engasjerte musikkentusiaster som ønsket å sette musikken inn i en større politisk sammenheng.

Vår Musikk lyktes med sine redaksjonelle målsetninger på flere punkter: Tross begrenset plass hadde det blitt rom for både viser, rock, jazz og folkemusikk, gjennom reportasjer, intervjuer og anmeldelser. Granskning av vilkårene for musikere og musikkformidling finner vi i Norsktopp-artikkelen og hos Kåre Virud. En musikkpolitisk debatt hadde også kommet i gang. Men bladet hadde ikke klart å spre musikkbevegelsen, og hadde ikke noe kontaktnett utover østlandsområdet. De fleste som hadde ytt bidrag til *Vår Musikk* i 1973 var folk med lite erfaring fra profesjonell journalistikk, bladet hadde små ressurser og redaksjonen lite tid. Bladet illustrerer Samspills problemer med å utvide og organisere sin virksomhet permanent. På samme måte som Samspills plateutgivelser fungerte som forberedelser til Mai, fungerte nok prøvenummerne av *Vår Musikk*. Musikkbevegelsens framtid ville avhenge av profesjonalisering og institusjonalisering. Denne prosessen hadde allerede begynt med stiftelsen av Mai i juni 1973, og skulle følges opp ved nystartingen av *Vår Musikk* i 1974. Den nye redaktøren, Tor Marcussen, klarte å rekruttere mer erfarne bidragsytere, med mer variert bakgrunn og fra flere deler av landet.

¹⁴⁶ *Vår Musikk* juni 1973, s. 4.

FORUTSETNINGER FOR AT MUSIKKBEVEGELSEN SKULLE LYKKES

I 1973 sto den norske musikkbevegelsen på terskelen til institusjonell differensiering. På det tidspunktet hadde den svenske *musikrörelsen* flere plateselskaper, eget distribusjonsnettverk og et eget musikkblad. Det jeg har definert som *musikrörelsens* første fase (1969-1974), preget av spontanitet og gradvis institusjonalisering gikk mot slutten. En ny, mer politisert fase med sterkere interne konflikter var rundt hjørnet. Denne politiske vendingen skjedde ikke bare innen *musikrörelsen*, og ikke bare i Sverige. Før politiseringen hadde *musikrörelsen* som fenomen fordelene av en velutviklet, mangfoldig organisasjon, og en allerede bred spredning av ideologi og musikk. Å bygge en bred bevegelse i et mer motsetningsfylt politisk klima som i Norge ville være vanskeligere. Også sett i et ungdomsperspektiv kom institusjonaliseringen av den norske musikkbevegelsen sent. De eldste av etterkrigsgenerasjonen nærmet seg i 1973 tretti år, og smertegrensen for entusiast- og aktivistarbeid.

I forhold til *musikrörelsen* var den musikkbevegelsen forsinket. Jeg skal nå drøfte noen viktige strukturelle, kulturpolitiske og kulturorganisasjonsmessige forhold, som hadde betydning for utviklingen av den norske musikkbevegelsen. Dette er ment både å bidra til å forklare hvorfor den gikk saktere i Norge enn i Sverige, samt å antyde hvilke muligheter den norske musikkbevegelsen hadde til å vokse fra Oslo-miljøet, og bli en egentlig massebevegelse.

Geografiske og demografiske betingelser

Norges geografi og klima, med store avstander, mangelfullt utbygd infrastruktur, lavt befolkningstall og ditto tetthet virket forhindrende på interregional kulturspredning. Det var vanskelig for musikere å legge opp lengre turneer og få det til å lønne seg uten offentlig støtte. Å leve av inntekter fra platesalg var heller ikke enkelt. Selv Norges kanskje mest populære rockeband på første halvdel av 70-tallet, Prudence, hadde store problemer med å få hjula til å gå rundt. Etter årevis med økonomiske problemer gjennomførte bandet en suksessrik avskjedsturné i 1975, og fikk betalt noen av sine kreditorer.¹⁴⁷ Også 60-tallets største norske rockeband, the Pussycats, slet med pengeproblemer, selv om dette også hadde å gjøre med bandets eksentriske manager Sten Ekroths tvilsomme økonomiske disposisjoner. De demografiske og geografiske faktorene bremsset utviklingen av et miljø med helt eller delvis profesjonelle rockeartister. Til sammenligning er det mye enklere å turnere i det flatere, mer folkerike og tettere bebygde Sverige. I tillegg fantes det et godt utbygd system av *folkparker*, faste utendørsscener som gav en

¹⁴⁷ Kaare Skevik jr: *Drunk and happy – 30 år med trønderrock*, s. 76-84.

stabilitet og forutsigbarhet som ikke fantes hos norske spillesteder, og dermed bidro til å gjøre musikerne mer profesjonelle.

Platebransjen i Norge og Sverige

Stig Øyvind Svenningsen framfører i sin hovedoppgave i samfunnsøkonomi tilsvarende geografiske og demografiske argumenter når han skal forklare ulikheter i norsk og svensk platebransje.¹⁴⁸ At hans hovedproblemstilling er knyttet til musikk eksport på 80- og 90-tallet gjør ikke resonnementene hans mindre anvendbare for 70-tallet:

De store internasjonale plateselskapene har avdelinger i alle de skandinaviske landene, men de etablerte seg i Sverige først. Det er sannsynlig at det var en blanding av markedstilgang og transportkostnader som er grunnen til dette. [...] Så fikk svensk musikkindustri et forsprang på resten av Skandinavia.¹⁴⁹

Når Svenningsen skal drøfte effekten av ulik størrelse på hjemmemarkedene i Norge og Sverige gjør han noe interessant, i det han regner Norge som en del av det svenske hjemmemarkedet, men ikke omvendt. Slik beregner han det svenske hjemmemarkedet til å være ikke dobbelt, men tre ganger så stort som det norske.¹⁵⁰ Han støtter imidlertid ikke dette med eksportstatistikk, og jeg stiller meg tvilende til om man kan gå så langt. Men han illustrerer på en effektiv måte hvordan kulturell dominans fører til økonomisk forsprang. Svenningsen konkretiserer så hvordan forskjellene i markedsstørrelse har påvirket platebransjens strategier:

Mulighetene for at en svensk artist skulle tjene inn de kostnadene plateselskapet hans hadde hatt i forbindelse med utgivelsen av artistens plater var derfor større enn for norske artister. Dette resulterte i at svenske plateselskap har kunnet gi ut flere svenske artister og satse flere ressurser per artist enn norske plateselskaper har kunnet.

De internasjonale plateselskapenes norske avdelinger baserte derfor en større del av sin virksomhet på utenlandske artister, med lavere risiko. Dette skapte dårligere betingelser for profesjonalisering og kompetanseutvikling hos artister og i musikkindustrien ellers.

¹⁴⁸ Stig Øyvind Svenningsen: "Eksport av musikk: Hvorfor har Sverige lyktes og ikke Norge?" Hovedoppgave i sosialøkonomi, Universitetet i Oslo 2000, s. 47.

¹⁴⁹ Ibid, s. 62.

¹⁵⁰ Ibid, s. 47.

Offentlige institusjoner og tiltak

Musikrörelsen i Sverige dro som nevnt i forrige kapittel stor fordel av at Sveriges Radio hadde en egen musikk kanal i nokså stor grad rettet mot ungdomssegmentet (P3). Fram til 1980 fantes det bare én radiokanal i Norge, som skulle oppfylle alle NRKs public service-oppgaver. Det faktum at Harald Are Lund, som en av NRKs viktigste spredere av rock og pop, måtte lage musikkprogrammene på fritida, viser at ungdomsprogrammer ikke var høyt prioritert.¹⁵¹ Vilkårene for spredning av norsk populærmusikk for ungdom var altså dårlige, og ytterligere et problem for artister og musikkindustri. Mulighetene for utviklingen av en norsk ungdomskultur med felles referanseramme rundt et massemedium var heller ikke gode.

Jeg argumenterte i forrige kapittel for at svensk kulturpolitikk, og særlig de kommunale musikk skolene og studiesirkelsystemet, bidro til framveksten av en alternativ kulturbevegelse med vekt på musikk. Offentlig kulturpolitikk har også blitt brukt som forklaring til framveksten av den organiserte *visebevegelsen* i Norge på første halvdel av 70-tallet. Lars Hauge mener at det i tillegg til EEC-striden var Rikskonsertenes virksomhet og en ny kulturpolitikk i etterkant av Stortingets kulturmeldinger i 1973 og 1974 som var årsaken til at ”visekulturen fikk dypere rotfeste i Norge enn i Norden ellers.”¹⁵² Hauge har nok rett i at konsentrasjonen om kulturell aktivitet rundt lokale viseklubber var særegent for Norge, men han neglisjerer at visesang var en viktig del av *musikrörelsen* i Sverige. Det må bemerkes at Hauge selv jobbet for Rikskonsertene, og at han dermed kan være tilbøyelig til å tillegge offentlige støtteordninger for stor vekt. Men synet at myndighetenes kulturpolitikk i det minste bidrar til at en kulturell bevegelse får en bestemt retning er utvilsomt. Og slik tilfellet var i Sverige fantes et sammenfall av målsetninger også hos norske myndigheter og musikkbevegelsen, selv om musikkbevegelsens initiativtakere ikke nødvendigvis ville erkjenne dette. Rikskonsertene støttet ikke bare turneer med profesjonelle artister, de gav også økonomiske bidrag til lokale arrangementer, holdt viseverksteder og hjalp til med å stifte viseklubber.¹⁵³ Slik ble det både stimulert til egenaktivitet og organisering. Kulturmeldingene innebar prioritering av lokalt kulturliv, med demokratisering, desentralisering og egenaktivitet som stikkord.¹⁵⁴ Man skulle kunne tenke seg at musikkbevegelsen ville være overflødig som protestbevegelse med en slik kulturpolitikk. Eksempelet fra Sverige viser imidlertid at dette ikke nødvendigvis behøvde være tilfelle. Noe alternativ til den kommersielle musikkindustriens plateselskaper kunne dessuten ikke myndighetene tilby.

¹⁵¹ Intervju med Harald Are Lund.

¹⁵² Lars Hauge: ”Danse mi vise”. I Otlu Alsvik et al. (red.): *Musikken og vi* bind 3. Oslo 1983, s. 86.

¹⁵³ *Ibid.*, s. 86-87.

Visebevegelsen – konkurrent eller alliert?

Parallelt med forsøkene på å utvikle og spre musikkbevegelsen utviklet de lokale viseklubbene sin egen organisasjon, og regionale vise fora ble opprettet i 1974. Dette fenomenet ligner på mange måter *musikrörelsens* Kontaktnätet, foreningen som lokale klubber og konsertarrangører startet i 1974. Viktige årsaker til at den norske organisasjonen fikk form av en *visebevegelse* er sannsynligvis å finne i de strukturelle forholdene jeg har drøftet ovenfor. I et relativt fattig land med spredt bebyggelse og dårlige kommunikasjonsforhold var det enklere for en eller to visesangere å kunne turnere og gjøre musikken til et levebrød enn et større rockeband med mye utstyr.

Visebevegelsen fylte en funksjon på et felt der Samspill hadde ambisjoner om å være ledende, som en organisert massebevegelse av musikkentusiaster. På den ene siden kan det ses på som at Samspill dermed ble overflødig. På den annen side kan den organiserte visebevegelsen betraktes som en alliert, og det ble den også i samtida. Samspill forsøkte med *Vår Musikk*-prøvenumrene å nå ut til og trekke med viseklubbene i utformingen av bladet. Visebevegelsen forsøkte heller ikke å utvikle eget plateselskap eller musikkblad, disse ambisjonene var Samspill alene om. Den parallelle utviklingen medvirket imidlertid til at begrepet og konseptet om en musikkbevegelse ikke festet seg på samme måte som i Sverige. I dag er det visebevegelsen og visebølgen som blir assosiert med 1970-tallets musikalske grasrotaktivitet, ikke musikkbevegelsen.

KONKLUSJON

Organisasjonen Samspill hadde sitt utspring hovedsakelig i radikale kulturmiljøer i Oslo, og flere av de sentrale aktørene hadde bakgrunn fra mer enn ett miljø. Fra disse miljøene tok Samspill opp i seg musikk- og kulturpolitiske ideologier og konflikter. Alt før stiftelsen hadde det kommet til brudd med den mest løsslupne *counterculture*-ideologien som Hjelmsgate-miljøet representerte. EEC-striden var en utløsende årsak til at organisasjonen ble stiftet, og konsentrasjonen om ”norsk” motkultur, som var karakteristisk for EEC-motstanderne, forble sterk både i Samspill og senere i Mai. *Musikrörelsen* var samtidig en viktig inspirasjonskilde, og formelle kontakter med MNW og SAM-distribusjon ble tidlig knyttet. Ambisjonene for Samspill var mange og brede. Organisasjonen ble tidlig oppgitt av de profesjonelle musikerne som interesseorganisasjon, musikerne valgte og skapte andre kanaler. Sommeren 1973 hadde

¹⁵⁴ Ibid, s. 88.

Samspill delvis lyktes i sine målsetninger, med utgivelse av både blader og LP-plater samt konserter. Andre aktiviteter var mer sporadiske, og har satt få spor. De hadde heller ikke klart å spre organisasjonen ut av Oslo-området eller klart å skape noen virkelig bred bevegelse lokalt. Dette illustrerer at det var en ganske liten krets med begrenset tid og begrensede ressurser og med altfor store ambisjoner som stod bak Samspill. De ressursene som var til rådighet ble fra 1973 satt inn på å få i gang et permanent plateselskap.

KAPITTEL 4.

VØMMØLÅR – PLATESELSKAPET MAI 1973-1975

Dette kapitlet tar for seg musikkbevegelsens viktigste institusjon, plateselskapet Mai og dets utvikling fra stiftelsen i 1973 til og med 1975. Mai var i denne perioden preget av å være et ferskt plateselskap som prøver å finne sin nisje og bli et velfungerende foretak, med alle de utfordringer, problemer og konflikter det fører med seg. Mai ble grunnlagt i henhold til to prinsipper. På den ene siden var det et aksjeselskap, grunnlagt i henhold til aksjeloven, og med forlaget Oktober og Samspill som aksjonærer og formelle makthavere. På den annen side ble det grunnlagt etter et aktivistprinsipp der beslutninger skulle tas av de som engasjerte seg i selskapet enten på frivillig eller lønnet basis. Disse styringsprinsippene møttes i styreorganet Arbeidsutvalget, som fungerte dårlig. Gradvis ble aktivistprinsippet svekket, og ml-bevegelsens innflytelse og ideologiske hegemoni ble styrket. Selskapets utfordringer besto også i å skape stabile rammer for driften, og ikke falle i de fellene som Malm og Wallis karakteriserer som typiske for entusiast-plateselskaper. I deres modell kommer Mais første år inn under kategorien ”umiddelbar suksess”, siden noen av de første utgivelsene solgte i store opplag. Malm og Wallis påpeker at kontroll over raskt ekspanderende økonomi er et hovedproblem for selskaper i denne fasen. Pengene forsvant raskt ut til nye utgivelsesprosjekter.

Jeg vil i dette kapitlet presentere Mais historie 1973-1975 kronologisk, i tre deler. Del en tar for seg det forberedende arbeidet for plateselskapet Mai, før selskapet kom i gang med egne utgivelser. Del to tar for seg Mais første utgivelsesår, 1974. Etter en gjennomgang av utgivelsene og utvelgelsesprosessen bak, tar jeg for meg den økonomiske og organisatoriske utviklingen. Et avsnitt er viet utviklingen av den nordiske musikkbevegelsen. Året 1974 ble oppsummert og drøftet, og endringer ble vedtatt på en generalforsamling for støtteaksjonærene i oktober. En drøfting av denne generalforsamlingens betydning avslutter del to. Del tre tar for seg utgivelsesåret 1975, og utviklingen av Mais økonomi og driftsstrategi i det året. Til slutt tar jeg for meg den grundige evalueringen og kritikken av driften som kom fram på støtteaksjonærkonferansen mot slutten av 1975, på samme måte som i del to.

Jeg vil gjennom hele kapitlet vise hvilken ideologi og hvilke prinsipper som lå til grunn for utformingen av selskapets organisasjonsform, arbeid og utgivelsespolitikk, og hvordan dette endret seg som følge av eksterne og interne praktiske problemer, salgssuksess, iboende motsetninger og økende ml-innflytelse. Jeg vil derfor også vise bakgrunnen for utvelgelsen av LPer og singler til utgivelse, og dels gå inn på artistenes ideologi.

MUSIKKBEVEGELSEN FÅR ET PLATESELSKAP

Stiftelsen av Mai

Samspill hadde helt fra utgivelsen av *Fløtt deg, EEC, du står i veien for sola* hatt som mål å etablere et permanent plateselskap og et eget studio. Samspills seks LP-utgivelser hadde ikke gitt inntekter, men viktige erfaringer. Det samme kan sies om virksomheten som distributør for SAM og danske Demos i Norge. To viktige forutsetninger for å lykkes med et permanent selskap var dermed på plass: grunnleggende kompetanse og en katalog med plateutgivelser for salg. For å komme i gang med regelmessige utgivelser og en fast ansatt stab trengtes nå først og fremst startkapital. Løsningen ble å stifte et aksjeselskap samt å selge ”støtteaksjer” til privatpersoner, som gav rett til å kjøpe utgivelser til rabattert pris. Helge Pran var initiativtaker og sentral i dette arbeidet. Samspill bidro med 5 000 kroner til det formelle aksjeselskapet, ifølge Pran var dette overskudd etter konserter.¹⁵⁵ Det er nærliggende å tro at mye av dette kom fra Samspills ”dagen før dagen”-konsert i Chateau Neuf 30. april 1973. Aksjeposten ble satt i Prans navn. Videre hevder Pran at han kontaktet Oktober forlag og nærmest ”truet [forlagets representant] Helge Øgrim til å punge ut 5 000 kroner.”¹⁵⁶ Pran ønsker å understreke at Oktober og ml-bevegelsen i hadde en passiv rolle ved oppstarten av Mai. Også Tor Bernhardsen hevder at forlaget hadde en passiv rolle, og aldri la seg opp i Mais avgjørelser.¹⁵⁷ Arvid Esperø, daglig leder i Mai fram til våren 1974, framholder at Oktober var til hjelp med formaliteter og kunnskap om forretningsdrift i begynnelsen, men at de ikke stilte noen krav. Jan Storø, som fungerte som leder for selskapets plateutvalgsgruppe fra 1974, mener at Oktober først i 1976 forsøkte å holde nærmere oppsyn med hva Mai holdt på med, og også han toner ned forlagets innflytelse. Ved oppstarten kan ikke Mai sees som et eget ml-prosjekt, men gjennom Oktobers aksjepost fikk ml-bevegelsen et legalt grunnlag for å fremme sine syn og interesser gjennom Mai.

Utvikling av organisasjon og ideologi i løpet av 1973

Etter at den nødvendige aksjekapitalen var skaffet til veie ble plateselskapet Mai stiftet 4. juni 1973. Mais formålsparagraf ved oppstarten så slik ut:

Selskapets formål skal være:

- å arbeide for en norsk, folkelig og progressiv musikk-kultur
- en musikk som er uavhengig av kommersielle retningslinjer, styringer og hensyn
- en musikk som er forankret i virkeligheten

¹⁵⁵ Intervju med Helge Pran.

¹⁵⁶ Intervju med Helge Pran.

¹⁵⁷ Intervju med Tor Bernhardsen.

- en musikk som tjener folkets interesser som en kilde til kunnskap, bevissthet, glede og styrke
- å støtte og spre den nordiske folkelige og progressive kulturen
- å støtte og spre folkemusikk og progressiv musikk-kultur fra andre land, for å vise solidaritet og skape forståelse for andre kulturer.¹⁵⁸

Samspills kulturfront-formålsparagrafer ble videreført ved forsøkene på å definere kriterier for hva slags musikk Mai skulle gi ut. I formålsparagrafen ble den kommersielle musikkbransjens utnyttning og forflating av musikktradisjoner og musikkaktivitet forkastet. Paragrafene om spredning av progressiv kultur fra andre land og Norden spesielt representerte noe nytt, men lite overraskende. Det understreker at *musikrörelsen* var et forbilde, og at man gjerne ville inngå i en bredere bevegelse. Internasjonal solidaritet går også inn i venstresidas generelle ideologi.

Vedtektene slo videre fast styrets sammensetning og oppgaver: To representanter fra de ansatte, én representant fra hver av aksjonærene, Samspill og Oktober, samt én representant fra støtteaksjonærene skulle utgjøre styret. Styrets oppgaver skulle være å avgjøre hvilke innspillinger som skulle gjennomføres, i tillegg til å fatte avgjørelser om selskapets økonomi og de ansattes lønn.¹⁵⁹ Ansvaret, både for driften og utgivelsene, var i stor grad tenkt å være eksternt, på aktivistnivå gjennom Samspill og støtteaksjonærenes innflytelse. Også musikerne var tiltenkt innflytelse: ”I viktige saker mener vi at de som har vært med på innspillinger også bør ha stemmerett.”¹⁶⁰

Kort tid etter ble organisasjonsstrukturen utvidet, og ønsket om involvering av aktivister og entusiaster kom enda sterkere fram. Styret på fem personer ble erstattet av et arbeidsutvalg på åtte: To Mai-ansatte, én fra Samspill, én fra Oktober, én fra Norsk Musikerforbund og tre representanter fra ”støtteaksjonærene og andre aktive”.¹⁶¹ I tillegg var det dannet en plateutvalgsgruppe med frivillige som skulle vurdere innsendt materiale og avgi innstilling til arbeidsutvalget. Man hadde et mål om å involvere så mange som mulig i en desentralisert demokratisk beslutningsprosess for plateutvalget:

I plateutvalgsgruppa arbeider det bare støtteaksjonærer som er interessert i å gjøre en frivillig innsats for MAI. Vi vil som før nevnt ha så mange som mulig med på det

¹⁵⁸ Støtteaksje i plateselskapet Mai, s. 3. (TBP)

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Intervju med Helge Pran i Klassekampen 22/1973, s. 9.

¹⁶¹ MAI: Katalog høst 1973 s. 2. (TBP)

arbeidet som plateutvalgsgruppa gjør. Derfor oppfordrer vi dere til å danne MAI grupper [sic] rundt om på de stedene dere bor slik at dere kan komme aktivt med i arbeidet.¹⁶²

Det er to gjensidig forsterkende forklaringer til at denne løsningen ble valgt, en praktisk og en ideologisk. Mai hadde sitt utspring i en organisasjon av frivillige entusiaster. Selv om de første skritt mot profesjonalisering var tatt, var man fortsatt avhengig av entusiastenes innsats. Full profesjonalisering var heller ikke ønskelig. Frivillig innsats kan sees som et ideologisk element som er felles for venstresida, og dermed ikke som noe bemerkelsesverdig. Men det er påfallende hvor stor innflytelse entusiastene var tiltenkt på dette tidspunktet. Det er riktignok likheter med ml-bevegelsens forsøk på å opprette lokale kulturfrontavdelinger, og dette har muligens inspirert planene. Men kulturfrontavdelingene skulle først og fremst virke lokalt for en interesseorganisasjon, og ikke ha beslutningsmyndighet for en virksomhet. Det bør nok heller forklares musikkideologisk. *Amatørismen*, det at enhver egen musikalske smak og innsats var like mye verd som noen annens, var fortsatt viktig. Amatørismens stilling går fram av et par av Mais oppfordringer og målsetninger fra kilden jeg siterte ovenfor: ”Vil du spille inn plate på MAI? Send oss et bånd med et brev hvor du forteller om hvordan idéen er.”¹⁶³ ”Vi vil gi så mange som mulig anledning til å få spille inn det stoffet de har.”¹⁶⁴ Dels må dette også forstås praktisk. Samspill hadde ikke klart å spre seg utover Oslo-området, så både for å utvide organisasjonen og for å få tilbakespill fra aktive musikkmiljøer rundt om i landet var det nødvendig med slike tiltak.

Den første platekatalogen Mai sendte ut, inneholdt foruten Samspills LPer også plater fra SAM-distribution og det danske plateselskapet Demos. I denne katalogen ble også prosjektet Mai presentert, både ved å definere selskapet i forhold til den kommersielle plate- og underholdningsindustrien, og ved å presisere dets musikk- og kulturideologi. Ikke noe av dette representerte noe brudd med Samspills ideologi og formålsparagrafer fra halvannet år tidligere. Kritikken ble rettet mot samme steder, med noe mer utviklede resonnementer. Idealet var musikk som kommunikasjonsmiddel, som fellesskaps- og samholdsskapende, antitesen til idealet var musikk som konsumvare, skreddersydd for å generere mest mulig profit. Samtidig ble kravet om tilknytning til hverdag og virkelighet understreket:

[musikken blir av underholdningsindustrien] brukt til å gi oss et (drømme)bilde av vår egen hverdag som ikke stemmer med virkeligheten. – et bilde som tilslører konflikter

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid, s. 4.

omkring oss i stedet for å hjelpe oss til større forståelse for vår egen og andres situasjon. [...] Den musikken som tidligere blomstret gjennom egenaktivitet har de erstattet med sin egen ”musikk-kultur, en ”internasjonal”, gjennomkommersialisert og sentralisert musikk-kultur.¹⁶⁵

Kritikk mot nettopp sentralisering var sammen med elitismekritikk kjernepunkt i Mais syn på norsk kulturpolitikk:

Med i dette bildet hører også statens kulturpolitikk og den rolle radio og TV-monopolet spiller. Store deler av budsjettene går til å bygge store, flotte ”kulturhus” som er så dyre at bare etablerte stjerner kan opptre. Samtidig blir det bare satt av noen usle skillinger til de mange amatører. Radio og TV følger i stor grad opp gigantselskapenes perfeksjonisme og stjernedyrkelse [...] Dessuten prioriteres de store kultursentra som Oslo, og levende kultur i distriktene slipper sjelden til.¹⁶⁶

I kritikken av musikkindustri, kapitalisme og stat lå et felles ideologisk grunnlag. Språkbruken virker imidlertid preget av ml-bevegelsen, særlig når det gjelder vektlegging av distriktene. Mai og miljøet rundt var ikke uten ideologiske motsetninger og ulike interesser. I de to neste avsnittene skal jeg gjøre rede for hvordan ideologi og konflikt kom til uttrykk gjennom det praktiske arbeidet med å stable på beina et fungerende plateselskap med egen produksjon og gjennom utvelgelse av de første artistene.

Det praktiske arbeidet fram mot de første egne utgivelsene

De første oppgavene for det nye selskapet var å få solgt støtteaksjer, importere plater fra Sverige og skaffe seg et distribusjonsnettverk og skaffe seg lokaler. Planene om et eget studio ble ikke lagt bort, men alt før Mai ble stiftet hadde man kommet til enighet med et nystartet studio om samarbeid. Scanax studio trengte penger til investering i utstyr, så Mai skulle betale et forskudd på 30 000 kroner innen 15. september som kunne tas ut som studiotid senere.¹⁶⁷ I tillegg fikk Mai og Samspill leie billige lokaler i tilknytning til studioet, i St. Olavs gate 27. Dette ville spise opp det meste av støtteaksje-kapitalen, og målet var i utgangspunktet å selge tusen aksjer à 50 kroner.¹⁶⁸ Helge Pran var sommeren 1973 midlertidig ansatt i Mai, og jobbet med aksjesalget. Han opplevde at det var stor interesse for selskapet ikke bare i SUF/AKP(ml)-kretser, men også i

¹⁶⁵ MAI: Katalog høst 1973, s. 1 og 16. (TBP)

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Klassekampen 31/1973, s. 11, *Vår Musikk* juni 1973, s. 3.

det han beskriver som ”kulturens generelle omland på venstresida.”¹⁶⁹ Det ble solgt aksjer i Oktobers butikker og av aktivister flere steder i landet, sannsynligvis med hjelp av ml-bevegelsens nettverk.¹⁷⁰ På tross av entusiasmen gikk det noe tregt å få inn penger. I begynnelsen av september var det bare kommet inn penger for 150 aksjer, og en oppfordring fra Mai om å kjøpe støtteaksjer kom på trykk i Klassekampen.¹⁷¹

I september ble Tor Bernhardsen og Arvid Esperø Mais to første fast ansatte, med Esperø som daglig leder. De gikk i gang med å utarbeide informasjonsmateriale og skape et eget distribusjonsnettverk. Samspill-utgivelsene hadde blitt distribuert av Arne Bendiksen A/S, i tillegg til Oktobers bokhandlere og kommisjonærer, samt salg på festivaler og arrangementer.¹⁷² Det var misnøye både med fordyringen dette mellomledet med ”smarte forretningsfolk” medførte, og med selve distribusjonen.¹⁷³ En egen velfungerende distribusjon ville være svært viktig for utviklingen av Mai, både økonomisk og for å sikre seg større påvirkningskraft over utgivelsenes skjebne. Uvurderlig hjelp kom fra en ung ansatt hos Arne Bendiksen. Terje Engen sympatiserte med Mais målsetninger, og ga selskapet Bendiksens adresselister over plateforhandlere i hele Norge.¹⁷⁴ Vinteren 1973-74 ble mye tid brukt på å opprette kontakt med forhandlere, og de første platene kunne sendes ut.¹⁷⁵ Men platene ble også markedsført direkte til støtteaksjonærene i form av nyhetsbrev som også inneholdt informasjon om utviklingen av plateselskapet og Samspill, samt oppfordringer om å opprette Mai-grupper.¹⁷⁶ Her gikk ambisjonene om å utbre musikkbevegelsen og å utvikle distribusjonsapparatet hånd i hånd. Mai var altså godt på vei, på tross av innkjøringsproblemer og liten erfaring. Men Mai hverken kunne eller ville være hovedsaklig et distribusjonsselskap: ”omsetningen må stige hvis vi skal greie oss på lang sikt. Dette betyr at vi ikke kan basere driften på salg av svenske og danske produksjoner, men må stole på egne produksjoner.”¹⁷⁷ Hvis man vil kan man her se en referanse til maoismens og ml-bevegelsens insistering på den enkelte nasjons selvberging, men det er også klart at Mais syn var basert både på økonomiske realiteter og større ambisjoner enn å være et distribusjonsselskap.

¹⁶⁸ *Vår Musikk* juni 1973, s. 2.

¹⁶⁹ Intervju med Helge Pran.

¹⁷⁰ *Klassekampen* 31/1973, s. 11.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Intervju (1) med Tor Bernhardsen.

¹⁷³ *Klassekampen* 31/1973, s. 11.

¹⁷⁴ Intervju (1) med Tor Bernhardsen.

¹⁷⁵ ”Sammendrag fra referat fra generalforsamling i plateselskapet Mai 20. oktober 1974.” (TBP)

¹⁷⁶ ”Mai-nytt” mars 1974. (TBP)

¹⁷⁷ Ibid.

1974 – UMIDDELBAR SUKSESS

De første platene – utvelgelse og kontroverser

Mai hadde våren 1974 som mål å komme opp i ti norske nyutgivelser per år, og i selskapets planer var det lagt opp til utgivelser av fire *temaplater* rundt politiske og kulturelle emner, både etter initiativ fra artister og fra selskapet selv.¹⁷⁸ To av disse temaplatene kom ut i 1974, gruppa Tanabreddens Ungdom spilte inn en temaplate om samisk kultur, og Stein Lunde lagde en barneplate. Det var også planer om en temaplate om kvinnesaken, og en samle-LP som skulle dokumentere det radikale musikkmiljøet rundt Studentersamfundet i Trondheim.¹⁷⁹ Mai fikk gitt ut seks plater det første året som ordinært plateselskap, og utvelgelsesprosessen var ikke fri for kontroverser. Det var flere meninger om hva slags plater det var riktig for Mai å gi ut, og hvordan de skulle velges ut. På Mais generalforsamling 20. oktober 1974 var dette blant de viktigste debatt-temaene. Bakgrunnen for utvelgelsen av disse platene er viktig for å forstå hvordan Mai fungerte som ferskt plateselskap.

Tanabreddens Ungdom

En av de første henvendelsene til Mai om å få spille inn plate kom fra Oslo Sameforening om en innspilling med gruppa Tanabreddens Ungdom i forbindelse med foreningens 25-årsjubileum. Arvid Esperø framhever at Ny Musikk Jon Persen var en viktig pådriver for prosjektet.¹⁸⁰ Å formidle samisk musikk passet utmerket med Mais formålsparagraf om kulturspredning, og med formålet om å spre musikk som var mindre salgbar, og dermed uaktuell for de etablerte plateselskapene. Dessuten var det utsikt til å motta støtte fra Kulturrådet, hvilket må ha virket betryggende for et ferskt plateselskap. Det ble gjort vedtak om innspilling av Tanabreddens Ungdom for Mais første LP-utgivelse (MAI 7402).¹⁸¹ Gruppa kom til Oslo i desember 1973, men istedenfor i Scanax studio ble innspillingene gjort i det velrenommerte og dyre Roger Arnhoff studio. Utsikten til penger fra Kulturrådet kan ha medvirket til denne beslutningen. Det er to mulige forklaringer: Enten var Scanax ikke klart til bruk og Kulturrådpengene framskyndte innspillingen, eller så var Scanax var halvferdig eller ferdig, men man ønsket så høy teknisk kvalitet som mulig og ville betale for det. Uansett ble det satset på å utvikle lydteknisk kompetanse innad i Mai, og på dette området var det ikke rom for amatørisme. Harald Are Lund, produsent for flere av Samspill-utgivelsene, ble hentet inn som produsent, og Arvid Esperø

¹⁷⁸ Presentasjon av Mai i *Under Dusken* 5/1974, s. 8.

¹⁷⁹ Ibid. Disse kom ut i 1975, den andre i form av en tema-LP om Palestina med kun Trøndelagsartister.

¹⁸⁰ Intervju med Arvid Esperø. Samtidsmusikkforeningen Ny Musikk hadde en sosialradikal periode, og sympatiserte med mange av musikkbevegelsens målsetninger. Ny Musikk støttet også *Vår Musikk* i 1974.

¹⁸¹ Intervju med Helge Pran.

fulgte med som læregutt på denne og flere senere utgivelser.¹⁸² Prosjektet ble en midlertidig økonomisk belastning. LPen ble utsatt i påvente av saksbehandling i Kulturrådet. I månedsskiftet mars/april 1974 kom 18 000 kroner i støtte, den første og eneste gangen Mai søkte om offentlige midler til noen av sine prosjekter.¹⁸³ Mais første utgivelse ble i stedet deres andre innspilling, med Vømmøl Spellmannslag.

Vømmøl Spellmannslag

De i særklasse viktigste musikkartistene i Mais første fase var gruppa Vømmøl Spellmannslag, med frontmann og låtskriver Hans Rotmo. Gruppa ble dannet av fire tilflyttede studenter ved Universitetet i Oslo den 19. oktober 1973.¹⁸⁴ De gjorde raskt suksess utenfor studentmiljøet, og fikk delta på NRK radios program Nat-ta-ta. De var imidlertid ikke med i Samspill-miljøet. Mai og Vømmøl Spellmannslag passet godt til hverandre. Musikalsk tok de opp elementer fra norsk folkemusikk og gammeldans og blandet med pop og rock.¹⁸⁵ Enda viktigere var universet Hans Rotmo bygde opp gjennom tekstene, et distriktsnorge i miniatyr som sto i fare for å miste både selvstendighet, natur og næringsgrunnlag.

Vømmøl representerte alle elementene i det jeg har kalt ”norsk” motkultur, men også arbeidermotkulturen. Jordbruksbygda Vømmøldalen og industristedet Porcelenstrand ble brukt som kulisser for satiriske og humoristiske skildringer av bygdefolk og byfolk. Men de ble også brukt til kritikk av distriktpolitikken, EEC, borgerlig dekadanse og kapitalismen generelt. Sammenfallet med AKP (ml)s politiske linje var, som Ragnhild Mork har påpekt (se kapittel 1), påfallende, og sympatien mellom parti og sentrale gruppe-medlemmer var gjensidig. Men gruppa passet også godt med Mais ideologi og formålsparagraf, fire amatørmusikere som spilte noe skeivt (men sang reint) og la stor vekt på kontakt med publikum.¹⁸⁶ Gruppa ble raskt oppdaget, og spilte inn sitt første album *Vømmøl'n* (MAI 7401) i Roger Arnhoff studio i februar 1974 med Harald Are Lund som produsent.

Med LPen fulgte et teksthefte, som også fungerte som politisk manifest for Vømmøl Spellmannslag. Her ble bygda, byen og folket med sine problemer og konflikter presentert i detalj, og bandets fire medlemmer fikk personlig gjøre rede for sine fanesaker. På denne måten

¹⁸² Intervjuer med Harald Are Lund og Arvid Esperø.

¹⁸³ Mai-nytt april 1974 (TBP), intervju med Tor Bernhardsen.

¹⁸⁴ Intervju med Hans Rotmo i Klassekampen 13/1974, s. 11. Intervju med Leiv Prestvik og Geir Solheim, Klassekampen 34/1974.

¹⁸⁵ Se Rykkje 1985 s. 90-92 for en kort musikkvitenskapelig drøfting av Vømmøls særpreg.

¹⁸⁶ Hør for eksempel konsertopptaket ”Møkkerbakken” på LPen Vømmøl Spellmannslag *Vømmøl'n*. (MAI 7401).

og på turné kunne gruppa tilby en hel "Vømmøl-pakke", som fikk voldsom appell i 1974 og 1975.

Moose Loose – Elgen er løs

Mais to neste utgivelser skilte seg fra de to første ved at artistene kom fra Mais nærmiljø, Samspill og jazzmiljøet, og at de allerede var profesjonelle musikere. Dette ble også Mais første kontroversielle utgivelser. Instrumentaljazzgruppa Moose Loose var også de første Mai-artistene som spilte inn i Scanax studio, LPen *Elgen er løs* i juni 1974. Med LPen fulgte et hefte som i tillegg til en presentasjon av gruppa inneholdt en drøfting hvordan en instrumentaljazzplate kunne harmonere med Mais formålsparagraf, men også om Mais generelle retningslinjer:

Denne utgivelsen må tolkes som et uttrykk for Mai's ønske om ikke å stille seg utenfor noen musikkform, men å bidra til å utvikle forskjellige musikkformer i en retning som tjener folkets interesser, "som en kilde til kunnskap, bevissthet, glede og styrke", slik det står i formålsparagrafen til Plateselskapet Mai A/S. Vi tror de aller fleste former for musikk har minst to sider. Liksom i andre typer musikk har profittinteressene som styrer og steller i musikkindustrien spaltet opp jazz-musikken i en forflatet kommers-musikk av vare-karakter og en annen type jazz-musikk som er bevisst sine folkelige røtter og skapt ut fra ikke-kommersielle og ærlige hensikter.¹⁸⁷

Det er utvilsomt Anders Johansson som har skrevet teksten. Stilen ligner sterkt på hans jazzanalyser fra *Vår Musikk*-prøvenumrene. Han hadde overtatt som daglig leder av Mai etter at Arvid Esperø reiste til Tromsø, sannsynligvis i midten av mai 1974. I heftet fortsatte han å drøfte og rettferdiggjøre utgivelsen av Moose Loose på Mai. Han stilte spørsmålet om Moose Loose hade gjort tilstrekkelig mye for å tilpasse musikken til norske forhold, men anerkjente samtidig jazzen som en musikkform som ikke var fremmed, men en *tilegnet* norsk musikkform.¹⁸⁸ Johansson stilte krav til at jazzen måtte utvikle en norsk identitet, og de estetiske idealene var en enklere, mer melodios og publikumsengasjerende jazzmusikk.

Den grundige redegjørelsen for hvorfor det var riktig av Mai å gi ut en instrumentaljazzplate kan dels forklares med Johanssons sterke interesse for genren, men det må også forklares med at utgivelsen måtte rettferdiggjøres overfor deler av Samspill-miljøet. Helge Pran forteller at det var strid om Moose Loose-innspillingen kunne rettferdiggjøres ut fra Mais formålsparagraf. Hans oppfatning var at tilknytningen til norske forhold og norsk tradisjon var

¹⁸⁷ Hefte medfølgende Moose Loose: *Elgen er løs* (MAI 7403).

for svak, og at en slik utgivelse hørte hjemme på kommersielle plateselskaper, den var ikke noe Mai burde eller kunne ta på seg å formidle.¹⁸⁹ Dette illustrerer hvor forskjellige oppfatninger det var i Samspill-miljøet om hva Mais linje var. En lignende kritikk kom også til å ramme Rolf Aakervik, selv om han hadde vært mye mer sentral i Samspill enn musikerne i Moose Loose.

Bazar – Drabantbyrock

Det er ikke overraskende at en av Mais første utgivelser var med Rolf Aakervik og Bazar. Aakervik hadde vært blant initiativtakerne til Samspill, gitt ut sin første LP der og turnert omfattende med rockemusikk med radikale tekster. Aakervik ønsket i likhet med Vømmøl å bruke musikalske former både for å nå ut til publikum og til å forsterke innholdet i tekstene, gjerne satirisk. Aakervik siktet imidlertid mot et yngre publikum med sitt harde rockekomp, og spilte mye på ungdomsklubber. Ungdommens kår var også tema for den nye LPen *Drabantbyrock*. Aakervik ville at rocken skulle anerkjennes og vurderes positivt som ungdommens kulturytring, og hadde støtte av blant andre Tor Marcussen: ”Når de så attpåtil bruker rock-musikken slik den opprinnelig var ment – som en uttrykksform for ungdommens protest mot det etablerte samfunnet – og til og med skriver om norske forhold på norsk; da må vi ta fram superlativene.”¹⁹⁰ I Sverige hadde samtidig *musikrörelse*-bandet Nationalteatern stor suksess med et lignende konsept, med LPen *Livet är en fest*, og bidro dermed til nyrekruttering til bevegelsen. Men den norske bevegelsen var fortsatt i startfasen, og Bazar kunne ikke dra fordel av en godt utbygd organisasjon. Det fantes også røster som var kritiske til Aakerviks prosjekt – men ”rockedebatten” tok ikke til før i 1975, og før den tid hadde viktige debatter blitt ført og forandringer skjedd i Mai.

Jenteloven og I gården der jeg bor

Mai rakk å gi ut ytterligere to LPer i 1974. At Nationaltheatrets oppsøkende gruppe ga ut en plate med viser fra forestillingen *Jenteloven* på Mai var naturlig, ettersom Samspill hadde gitt ut *Viser fra Pendlerne*. Forestillingen og visenes tema om kvinners kår passet også godt overens med Mais formålsparagrafer om ”forankring i virkeligheten” og som ”kilde til kunnskap og bevissthet.” Mer uventet var kanskje Stein Lundes *I gården hvor jeg bor*, en jazzplate for barn der Lunde hadde satt musikk til egne tekster og tekster av Inger Hagerup, Harald Sverdrup og andre. Utgivelsen var ment å være en annerledes barneplate, med mål om å aktivisere ungene,

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Intervju med Helge Pran.

¹⁹⁰ Udatert anmeldelse, faksimile i Mai-katalog 4. kvartal 1974, s. 4. (TBP)

ved hjelp av musikk, rytme og tekst.¹⁹¹ Lundes egne tekster uttrykker en viss samfunnskritikk, men dette er på ingen måte det dominerende budskapet. Denne LPen ble kritisert i ettertid og regnet for å være et mislykket eksperiment av enkelte i Mai, men den viser at den åpenhet og bredde som plateselskapet hadde signalisert ved oppstarten også ble realisert.

LPen Mai ikke ga ut – Isenkram

I stedet for å henvende seg til Mai med ønske om å spille inn plate tok Isenkram saken i egne hender og spilte inn materiale til en LP med Studentersamfundets opptaksutstyr. Det innspilte materialet var gjennomgående politisk, med kritikk og satire over temaer i samtida (for eksempel regjeringens oljepolitikk i "Olje-Pols"), men inneholdt også eksempler på tradisjonsmobilisering av trøndersk radikalisme ("Frem kamerater", en gammel trøndersk arbeidermarsj). "Hilsen," en irskinspirert melodi, uttrykte støtte til folket i Nord-Irland. Gruppas "Soga om Kark" tilbød en marxistisk analyse av fortellingen fra sagaen om Olav Tryggvason der trelen Tormod Kark tar livet av sin egen herre og Olavs fiende, Håkon jarl, til ingen nytte: "Da lot kong Olav [Kark] føre bort og lot hogge hodet av ham."¹⁹² Fiskvik og Isenkrams analyse var: "Ein træl vert ikkje fri/ om han drep sin jarl for å tene ein annan mann/ For stormenn er like feig og falsk og umoralsk/ så svik du meg, så svik vel kongen deg."¹⁹³

Isenkram sendte innspillingene til Mai, ikke som en demo-tape til vurdering, men som utgivelsesklare. Politisk sett burde det ikke vært noe i veien for at Mai skulle kunne gi ut Isenkram. Også genremessig må de absolutt ha framstått som gangbare, ei typisk visegruppe med et visst amerikansk islett og elementer av norsk folkemusikk. Allikevel ble de refusert. Isenkrams LP ble i stedet utgitt av Studentersamfundets Plateselskap, og distribuert av Mai. I samtida mente Sæmund Fiskvik at årsaken til refusjonen var rot og dårlig kommunikasjon både hos Mai og Isenkram, "siden begge parter er urutinerte i bransjen. Hovedskylda for dette rotet ligger likevel på MAIs side, og den daglige ledelsen i MAI gjorde sjølkritikk for dette under generalforsamlingen."¹⁹⁴ På generalforsamlingen i oktober 1974 beklaget daglig leder Anders Johansson det inntrufne, og la hovedskylden for at Isenkram ikke ble gitt ut på "MAIs tilbakeliggende retningslinjer."¹⁹⁵ Den konkrete årsaken til at Isenkram fikk tommelen ned var ifølge Samspill-aktivist og Mai-ansatte Petter Thorsrud misnøye med den tekniske kvaliteten på

¹⁹¹ Innlegg av Stein Lunde i *Vår Musikk* 7 (1976), s. 24.

¹⁹² Snorre Sturluson: *Snorres kongesagaer*. Oslo 1979 [1200-tallet], s. 169.

¹⁹³ Sæmund Fiskvik: "Soga om Kark". På LP Isenkram: *Isenkram* (ISLP 001) (1974).

¹⁹⁴ Innlegg av Sæmund Fiskvik i *Under dusken* 13 1974, s. 12.

¹⁹⁵ Anders Johansson: "Oppsummering og innledning til musikkpolitisk debatt", i Referat fra generalforsamling i MAI, 20. oktober 1974. (TBP)

innspillingene og enkelte av de musikalske prestasjonene.¹⁹⁶ Thorsrud befant seg i en presset situasjon, i og med at broren hans var medlem av Isenkram. Det er dermed sannsynlig at han husker situasjonen godt, og jeg ser ingen grunn til å tvile på hans forklaring. Tor Bernhardsen mener at manglende kapasitet hos Mai var årsaken til at Isenkram ikke ble gitt ut.¹⁹⁷ Dette virker som en fornuftig forklaring, tatt i betraktning at Mai i 1974 var et lite selskap med flere innspillingsprosjekter på gang. Det er ingen motsetning mellom de to forklaringene, og en totalvurdering av forholdene var trolig avgjørende for beslutningen. Avgjørelsen setter Mais utvelgelsespolitikk i 1974 i perspektiv. Det understreker Mais krav om høy teknisk kvalitet og kontroll på innspillingene. Dette er i tråd med hva som ble forlangt på de andre utgivelsene, og Isenkram hadde utvilsomt blitt utgitt hvis Mai hadde kunnet planlegge fra starten av og en av Mais produsenter hadde hatt oppsyn med prosessen. Innvendingen mot den musikalske kvaliteten viser også at amatørisme-idealet ikke var uomtvistet, og at et politisk slagkraftig innhold alene ikke var tilstrekkelig. Avgjørelsen viser også at ml-bevegelsen ikke hadde noen direkte innflytelse på repertoarvalget. Men i ettertid ble avgjørelsen oppfattet som uriktig, og debatten bidro til endringer i Mais retningslinjer.

Mais singler

Singelplaten, med sine vanligvis to låter, var i første halvdel av 1960-tallet populærmusikkens viktigste medium. LPen tok så gradvis over, og singelen gikk over til å bli et middel for å promotere LP-utgivelser. Singelens fordel ligger i at den krever mindre planlegging, kan produseres raskt og til mye lavere kostnad enn en LP. Veien er kort fra idé til gjennomføring. Disse fordelene ble utnyttet av Mai, og singelplaten ble brukt til å støtte og propagandere for konkrete og aktuelle politiske saker.¹⁹⁸ Siste kvartal 1974 kom de to første. Singelen *50 mil for Norge/Bygdevisa* med Jack Berntsen og gruppa kystfolket støttet opp om det partipolitisk nøytrale Aksjon Kyst-Norge (stiftet 13. mai 1973) og kravet om utvidelse av fiskerigrensa til 50 mil. Singelen *El pueblo unido* med Malva Cifuentes og Terje Lie ble gitt ut til inntekt for Solidaritetskomiteen for Chile, (stiftet oktober 1973), en tverrpolitisk støttekomité for den chilenske motstandsbevegelsen mot general Pinochets diktatur.

¹⁹⁶ Intervju med Petter Thorsrud.

¹⁹⁷ Intervju med Tor Bernhardsen.

¹⁹⁸ Vanlig bruk av singelmediet i platebransjen var/er å gi ut "hits" fra en LP på markedet for å fremme LP-salget.

Vekst og voksesmerter

Platesalget i 1974

Med sine to første utgivelser fikk Mai umiddelbar suksess, og 1974 ble senere omtalt som ”Vømmølåret”. *Vømmøl'n* kom ut 27. april 1974. Etter om lag en måneds tid dukket den opp på VGs topp 20 bestselgerliste for LPer og kassetter, og der ble den liggende hele 48 uker (20/1974-15/1975), i 11 uker som nr. 2. *Vømmølåret* ble forlenget med Spellmannslagets andre utgivelse, som året etter lå på VGs topp 20 i 31 uker (10/1975-40/1975), i 11 uker som nr. 1.¹⁹⁹ Det er flere problemer ved å bruke VGs lister. De sier ingenting om absolutte salgstall, og det er vanskelig å vurdere representativiteten i utvalget av musikkforhandlerne som innrapporterte sine salg, disses nøyaktighet, og eventuelle forsøk på manipulasjon av salgstall fra platebransjens side. Men *Vømmøls* jevne og langvarige opphold på listene kan neppe forklares med tilfeldigheter. Det viser derimot at Mais distribusjon fungerte, og at etterspørselen etter *Vømmøls* plater var jevn og høy. Listeplasseringenes psykologiske effekt som dokumentasjon på Mais og musikkbevegelsens suksess er også viktig, uavhengig av listenes nøyaktighet eller faktisk årsakssammenheng mellom ideologi og platesalg. Nøyaktig hvor mange eksemplarer av *Vømmøl'n* som ble solgt er vanskelig å fastslå. Den eneste detaljerte salgsoversikten jeg har funnet er utarbeidet medio 1975, og fulgte med som vedlegg til innkallingen til støtteaksjonær-generalforsamlingen 27. og 28. oktober 1975. Av statistikken går det fram at det i 1974 ble solgt 40 999, derav 494 til Sverige og 40 til Danmark.²⁰⁰ En noe tidligere kilde hevder imidlertid at det i januar 1975 var gått ut over 50 000 eksemplarer av *Vømmøl'n*.²⁰¹ Tallene her kan være basert på mindre fullstendige eller mindre nøyaktige beregninger. Denne kilden ble distribuert med Mais utgivelser, og dermed mer offentlig av karakter. Det er derfor mulig at man har valgt å oppjustere tallene noe for å gjøre godt inntrykk.

En viktig forutsetning for *Vømmøls* suksess var eksponeringen gruppa fikk i radio. Programansvarlig for ”Norsktoppen” oppfordret Mai til å sende inn *Vømmøl*-låter til vurdering.²⁰² Gruppa reiste også på turneer i Norge, tidvis i regi av lokale AKP (ml)-lag, og spilte på mange arrangementer til inntekt for politiske saker. Gjenkjennelse av karakterene i *Vømmøl*-universet og humoren hadde nok også mye å si for *Vømmøls* popularitet, mer enn de radikale budskapene – selv om man kanskje ikke ville innrømme det. Med sin brede suksess framsto *Vømmøl* for mange i musikkbevegelsen som et ideal til etterfølgelse både når det gjaldt politisk

¹⁹⁹ Basert på søk i VGs database <http://lista.vg.no>. For enkelte uker ble det ikke publisert liste. Derfor avviker antall registrerte plasseringer fra antall uker i perioden de respektive utgivelsene befant seg på lista.

²⁰⁰ Bilag til ”Innkalling til støtteaksjonær-generalforsamling 27-28. september 1975”. (TBP)

²⁰¹ Innerpose på *Vømmøl* Spellmannslag: *Vømlingen* (MAI 7502) og mange andre av Mais utgivelser.

²⁰² Intervju med Tor Bernhardsen.

innhold, kommunikasjonsform og musikalsk utvikling. Særlig Hans Rotmo fikk en høy stjerne hos Mai, og hverken Vømmøls andre plate eller platene til hans neste gruppe, Arbeidslaget, ble forelagt Mais plateutvalgsgruppe for vurdering. Det ble ansett som selvsagt at de skulle gis ut.²⁰³

LPen med Tanabreddens Ungdom solgte også bra, selv om den ikke kom på salgslistene. Ifølge salgsstatistikken fra 1975 ble det solgt 9.445 eksemplarer i 1974, derav 70 til Sverige og én til Danmark. De andre LPene Mai gav ut i 1974 solgte langt mindre. Moose Loose, Bazar og Jenteloven solgte til sammen 2.492 eksemplarer i 1974, 81 av disse til Sverige. LPen til Stein Lunde ble gitt ut så sent på året at salgstall for 1974 ikke er registrert, men medio 1975 hadde den solgt 395 eksemplarer, hvorav 73 til Sverige og 5 til Danmark.

Betydningen av den tidlige suksessen

I 1974 sto Vømmøl for 77 % av Mais LP-salg, og Tanabreddens Ungdom for 18 %. Økonomisk betydde de to salgssuksessene mye for selskapet. Hadde Mais første utgivelser floppet, er det ikke usannsynlig at selskapet hadde gått konkurs eller hadde gått over til å fungere som et ad hoc-selskap på linje med Samspill-etiketten, med stor grad av ekstern finansiering. Eventuelt kunne Mai ha forsøkt å endre strategi ved å forsøke sterkere å trekke til seg mer kjente artister som kunne gitt sikrere inntekter. Dette var ikke en helt fremmed tanke, og etablerte artister tok også kontakt med Mai. På et tidspunkt i 1973-74 var det forhandlinger med medlemmer fra rockebandet Prudence om å spille inn på Mai. Forhandlingene førte ikke fram, og Tor Bernhardsen tror Prudence-medlemmene brukte forhandlingene som pressmiddel for å få en bedre kontrakt med plateselskapet Polygram.²⁰⁴ Leder for Plateutvalgsgruppa, Jan Storø, mener på den annen side at resultatet av forhandlingene var at Prudence ble anbefalt å fortsette på kommersielle selskaper, for å sikre musikkbevegelsens bredde, mens Mai fortsatt var under oppbygging. Det forble i stor grad debutanter og amatører (ofte hjulpet av profesjonelle studiomusikere) som fikk gi ut plater på Mai. Den tidlige suksessen med amatørerne Vømmøl og Tanabreddens Ungdom er en mulig årsak til at denne strategien ble videreført.

Salgssuksessen hadde også andre virkninger. Mai-miljøet fikk selvtillit og tro på sin egen ideologiske gjennomslagskraft: ”MAI hadde altså vist at selskapet hadde en nokså bred forankring ute blant folk. MAI var ikke den lille politiske ’sekt’ som mange kritikere hevdet i begynnelsen,” stod det å lese på innerposene til flere av Mais utgivelser fra 1975.²⁰⁵ Suksessen gjorde også plateforhandlerne oppmerksomme på Mai, som i sin tur fikk bedre kunnskaper om

²⁰³ Intervju med Jan Storø.

²⁰⁴ Intervju med Tor Bernhardsen (2).

²⁰⁵ Innerpose Vømmøl Spellmannslag: *Vømmølingen* (MAI 7502).

forhandlerne. Rent praktisk medførte suksessen et stort arbeidspress på Mais få ansatte, og mange av aktivistene ble engasjert i dugnadsarbeid som platepakking. Det ble snart aktuelt med nye ansettelses.

Praktiske problemer og boikott

Lokalene Mai hadde skaffet seg ved siden av Scanax studio i St. Olavs gate 27 i 1973 var dårlig egnet for forretningsdrift. Arvid Esperø forteller at det var en kjeller de nærmest måtte grave ut for å få plass til kontor og lager.²⁰⁶ Særlig med Vømmøl-suksessen og flere ansatte ble de dårlige arbeidsforholdene en belastning. Dette, sammen med de ansattes og de frivilliges manglende erfaring, gjorde det vanskelig for Mai-kontoret å fungere som et effektivt sentrum for utviklingen av en musikkbevegelse, slik selskapet hade ambisjoner om. I september 1974 flyttet så Mai kontoret til mer egnede lokaler i Skippergata 21.²⁰⁷

En hendelse sommeren 1974 bidro til å skjerpe motsetningene mellom Mai-miljøet og pro-profitt-platebransjen. Musikk-Industri A/S (Mias), som var under kontroll av Polydor-konsernet og det da eneste komplette produksjonsanlegget for platepressing i Norge, nektet i juni plutselig å presse flere plater for Mai.²⁰⁸ Petter Thorsrud opplyser at argumentet som ble brukt var at presseriet ikke hadde kapasitet.²⁰⁹ Mai ble nødt til å benytte andre, mindre gode leverandører, men fikk vansker også med disse. I hele juli var det vansker med å få presset plater.²¹⁰ Petter Thorsrud mener at det dreide seg om en boikott mot Mai, og at krefter i de kommersielle plateselskapene tvang presseriene til å takke nei til oppdrag for Mai, selv om presseriene gjerne ville gjøre forretninger med Mai. Årsaken til dette mener han er at det oppsto frykt og panikk blant de etablerte selskapene når det ble klart hvilken suksess Vømmøl Spellmannslags første LP var.²¹¹ I samtida ble Polygrams mektige sjef Totto Johannessen utpekt som bakmann. Kassettproduksjonen sommeren 1974 gikk imidlertid uten problemer hos Roger Arnhoff A/S, og om høsten forsvant også de presseriens angivelige kapasitetsproblemer.²¹² Mai fikk imidlertid ikke bruke Mias lenger, og måtte bruke ulike leverandører til de forskjellige stadiene i presseprosessen, noe som medførte praktiske problemer.²¹³

²⁰⁶ Intervju med Arvid Esperø.

²⁰⁷ Innlegg ved Mai i *Vår Musikk* 2 (1974), s. 9.

²⁰⁸ "Referat fra generalforsamling i plateselskapet Mai 20. oktober 1974", s. 1. (TBP)

²⁰⁹ Intervju med Petter Thorsrud.

²¹⁰ "Referat fra generalforsamling i plateselskapet Mai 20. oktober 1974", s. 1. (TBP)

²¹¹ Intervju med Petter Thorsrud.

²¹² Ibid. Kassetter utgjorde en stor del av salget både av Vømmøl og Tanabreddens Ungdom.

²¹³ "1. Mai." Nyheter fra plateselskapet Mai april 1975, s. 2. (TBP)

Mellom entusiasme og profesjonalitet – Mais organisasjonsutvikling i 1974

Mai var basert på at musikkentusiaster både skulle komme med innspill og bidra med frivillig innsats, så bare å regne med de ansatte gir et misvisende bilde av arbeidsinnsatsen som ble lagt ned. I løpet av 1974 ble flere av de frivillige arbeiderne formelt ansatt, og de frivillige ble forsøkt trukket med gjennom generalforsamlinger som var åpne for alle støtteaksjonærer. Den formelle strukturen til Mai ble igjen endret ved at Plateutvalgsgruppa og den nyopprettede Teknisk Gruppe skulle være representert i Arbeidsutvalget. Det virker også som om det var kontroverser om hvorvidt generalforsamlingen eller Arbeidsutvalget skulle være Mais høyeste organ.

Mais ledelse og stab i 1974

I løpet av våren og sommeren 1974 ble det foretatt nyansettelser og utskiftninger i Mai, og driften ble mer spesialisert. Arvid Esperø hadde fra midten av mai planlagt å reise til Nord-Norge et par måneder for så å ta fatt på studier i Oslo, og arbeidsutvalget diskuterte i april hvem som skulle ta over, og om flere eventuelt skulle ansettes.²¹⁴ Målet var å ha dette klart til generalforsamlingen 5. mai. Valget falt på Anders Johansson som ny daglig leder. Som anmelder og musikkpolitisk debattant i *Profil*, *Klassekampen* og *Vår Musikk* hadde han klare ideologiske kvalifikasjoner som ny leder, og han kan synes som en ukontroversiell kandidat. Petter Thorsrud er imidlertid av den oppfatning at det foregikk en maktkamp der krefter i ml-bevegelsen ønsket å skifte ut Esperø med AKP (ml)-medlemmet Johansson, og forteller at det var en del støy rundt ansettelsen. Thorsrud oppfattet Johansson som en som kom inn fra sidelinja, uten å ha hatt noe å gjøre med å bygge opp Mai.²¹⁵ Det samme inntrykket hadde også Helge Pran.²¹⁶ Arvid Esperø mener på sin side at Johanssons partitilknytning ikke var for framtreddende, og at han var en pragmatisk og jovial leder.²¹⁷ Kontroversen rundt Johansson tyder på at ml-bevegelsen allerede våren 1974 prøvde å skaffe seg en sterkere posisjon i Mai. Et slikt ønske kan imidlertid ikke kalles urimelig, i og med at Oktober var aksjonær. Kontroversen viser også at det i Mai-miljøet var en viss uro rundt denne utviklingen.

Omkring sommeren 1974 ble tre av entusiastene ansatt. Petter Thorsrud kom fra Samspill-miljøet, og hadde i Mais oppstartfase blant annet reist rundt på musikkfestivaler og spredt informasjon om det nye plateselskapet. Som ansatt ble han produktansvarlig, hvilket innebar kontakt med platepresserier og trykkerier, inkludert henting og distribusjon av plater.

²¹⁴ "Mai-nytt" april 1974, s. 1. (TBP) Mai fikk riktignok noen år senere benytte Mias-presseriet igjen (se kapittel 7).

²¹⁵ Intervju med Petter Thorsrud.

²¹⁶ Intervju med Helge Pran.

Thorsrud arbeidet også med fotografering og formgivning av plateomslag, og han understreker at arbeidsoppgavene ikke var strengt fordelt, men at ”alle gjorde alt” og tok i et tak der det trengtes.²¹⁸ Siri Undall hadde ikke vært med i Samspill-miljøet, men kom med gjennom en bekjent som solgte støtteaksjer. Hun hadde vært med på å pakke plater på dugnad, og fikk som ansatt ansvar for salg, reklame og kontakt med forhandlerne. Også Siri Undall påpeker at de ansatte vekslet mellom arbeidsoppgaver.²¹⁹

Plateutvalgsgruppa

Plateutvalgsgruppa (PU-gruppa) bestod fra starten av rett og slett av de som ville være med, andre kvalifikasjoner behøvdes ikke. Etter Haakon Manheim ble Jan Storø bedt om å fungere som leder. Han hadde kommet med i Mai-miljøet som støtteaksjonær, og sier at det var aktivisme-ideologien og den sosiale omgangen i tillegg til musikkinteressen som i stor grad lokket ham til miljøet. Politisk befant han seg på venstresida, men uten partipolitisk tilknytning. Storø engasjerte seg tidlig i PU-gruppa, og mener selv at årsaken til at han ble spurt var at Mai ønsket å organisere gruppa bedre, og at han hadde vist seg som strukturert og møtt regelmessig på gruppas møter. Musikkpolitisk anser han ikke at han hadde noen spesielle kvalifikasjoner. Under Storøs ledelse holdt PU-gruppa møter én gang i uka, og tida ble stort sett brukt til å gå igjennom innsendte lydbånd. Talentspeiding inngikk også som del av arbeidsoppgavene, men bare i forbindelse med artister som allerede hadde tatt kontakt med Mai. PU-gruppa tok på sin side ikke kontakt med artister eller bedrev aktiv talentspeiding for å finne artister. I ettertid mener Storø at dette var en svakhet ved gruppas virksomhet. Kontakt med artister og musikere etter at beslutning om innspilling var blitt tatt var også blant PU-lederens oppgaver.

Som PU-leder hadde Jan Storø plass i Mais arbeidsutvalg. Storø mener imidlertid at han siden han var en politisk lettvektet ikke hadde noen særlig innflytelse der, og at hans bidrag var å informere om PU-gruppas aktivitet og vurderinger. Innspillinger ble også vedtatt uten at PU-gruppa ble konsultert, blant annet Hans Rotmos prosjekter (Vømmøl og Arbeidslaget, se neste kapittel) Moose Loose og Kjetil Pedersens *Og snart er det kveld* fra 1975. Storø hadde ingen særlige innvendinger mot innspillingen av *Og snart er det kveld*, men reagerte på at de demokratiske beslutningsprosessene som var vedtatt ikke ble fulgt. PU-gruppa var heller ikke uomstridt. På generalforsamlingen 20. oktober 1974 ble det rettet kritikk mot at gruppas medlemmer ikke var demokratisk valgt, men bare bestod av de som hadde lyst til å være med.

²¹⁷ Intervju med Arvid Esperø.

²¹⁸ Intervju med Petter Thorsrud.

²¹⁹ E-post fra Siri Undall.

Det ble fremmet forslag om at gruppa skulle ha et valgt styre på 3-4 medlemmer. Det ble også på ny vedtatt å opprette lokale PU-grupper, uten at noe skjedde.²²⁰

Teknisk Gruppe

Flere i Mai-miljøet var interessert i de tekniske sidene ved musikkinnspilling, og på tross av avtalen med Scanax-studioet hadde Mai fortsatt som mål å gjøre seg selvhjulpent i alle ledd av prosessen med å skape LPer. Selve ideen med musikkbevegelsen var å bygge opp egne institusjoner utenfor den kommersielle musikkbransjen, og Mias-episoden i juni og de fortsatte presseri-problemene styrket utvilsomt overbevisningen om at det var nødvendig med eget produksjonsutstyr. Det var imidlertid nokså vanlig på 1960- og 70-tallet at plateselskaper hadde egne innspillings- og produksjonsfasiliteter for hele eller deler av prosessen, samt egen teknisk stab. Teknisk Gruppe ble opprettet for å nå disse målsetningene. Samarbeidet med Scanax gjorde at det ikke var prekært å finne lokaler til eget studio, men planene var ikke lagt på is. I 1975 hadde Mai skaffet seg innspillingsutstyr til et "B-studio," spartansk og portabelt utstyr som kunne brukes til enkle innspillinger.²²¹

Arbeidsutvalget

Arbeidsutvalget (AU) hadde erstattet det opprinnelige styret funksjoner for Mai, men endringen var nok mest av terminologisk art – "arbeidsutvalg" klang sannsynligvis bedre i unge venstreradikale ører enn "styre." Arbeidsutvalget skulle utforme retningslinjer og prinsipper for driften av Mai, men også fatte beslutninger som gjaldt den daglige driften. Sammensetningen av AU endret seg noe fra den opprinnelige (se ovenfor), og etter generalforsamlingen 5. mai så den sannsynligvis slik ut: én representant fra hver av aksjonærene Oktober og Samspill, to representanter fra Mais ansatte, én representant fra hver av Mais grupper (i praksis PU og TG), og to representanter fra støtteaksjonærene, i alt åtte personer.²²² Samspill- og støtteaksjonærrepresentantene ble valgt på generalforsamlingene, og en av støtteaksjonærrepresentantene skulle fungere som leder av AU. AUs arbeidsoppgaver ble presentert i referatet fra generalforsamlingen 20. oktober 1974:

1. Foreta langsiktige prioriteringer og målsettinger.
2. Avgjøre plateinnspillinger.
3. Avgjøre ansettelses-, lønns- og prispolitikk.

²²⁰ Referat fra Generalforsamling i Plateselskapet Mai A/S, 20. oktober 1974, s. 2. (TBP) Intervju med Jan Storø.

²²¹ "Økonomi- og driftsrapport." I Innkalling til støtteaksjonær-generalforsamling 27-28. september 1975. (TBP)

²²² Innerpose, Vømmøl Spellmannslag: *Vømlingen* (MAI 7502).

4. Lage et rammebudsjett samt linjer for investering.
5. Utrede MAIs forhold til andre i samme sektor (grammofonindustrien, musikkpolitiske organisasjoner, politiske grupper o. l.)
6. Diskutere distribusjonsformer (forhold til grossister, [...] bruk av ombud etc.)
7. Bruk av PR, reklame, presse, kringkasting.²²³

Punkt 5-7 viser at det høsten 1974 ikke fantes noen fasttømret ideologi fra AU-hold for hvordan Mai skulle fungere som aktør i musikkindustrien og musikklivet. Mai var allerede definert som et ikke-kommersielt selskap, men hvorvidt og i hvilken grad kommersielle kanaler og virkemidler skulle tas i bruk var ikke endelig og entydig avgjort.

AU fungerte heller ikke etter intensjonene. Oppmøtet var dårlig, og beslutninger ble i stedet tatt av de ansatte på Mai-kontoret. På generalforsamlingen 20. oktober 1974 var det misnøye med en del beslutninger om innspillinger, og det ble reist forslag om at minst fem av AUs medlemmer måtte være til stede for at en innspilling skulle kunne vedtas, og at det måtte være 2/3 flertall.²²⁴ Jan Storø framhever som nevnt et annet problem, at det var et visst hierarki i AU, og at han som frivillig ikke hadde noen videre innflytelse. Anders Johansson hevdet imidlertid på generalforsamlingen at AUs største problem var at det ikke evnet å styre organisatorisk eller politisk, og at dette hadde ført til mistillit overfor AU.²²⁵

Harmoni og dissonans i den nordiske musikkbevegelsen

Det viktigste samarbeidet mellom Mai og de øvrige nordiske plateselskapene var den gjensidige distribusjonen av plater, og utarbeiding av felles platekataloger. Mai holdt seg til SAM-distribusjon, og opprettet ikke forbindelser med det alternative distribusjonsnettverket Plattlangarna, som ble opprettet i 1975. Årsaken til det var politisk, i og med at Göteborg-miljøet Plattlangarna hadde tilknytning til partiet *Kommunistiska Förbundet Marxist-Leninsterna (revolutionärerna)*, KFML (r). Dette partiet hadde brutt ut av AKP (ml)s søsterparti i Sverige, SKP (*Sveriges Kommunistiska Parti*), og motsetningene mellom de to svenske partiene forplantet seg til *musikrörelsen*. Mais tilknytning til den norske ml-bevegelsen umuliggjorde forretningsforbindelser med Plattlangarna, og førte til at Mai tok SAM-distributions side i *musikrörelsens* indre konflikter. SAM-distribusjon var imidlertid ikke knyttet til ett bestemt politisk parti, og også finske *Love Records* ble distribuert via SAM. Dette plateselskapet hadde

²²³ "Referat fra generalforsamling i plateselskapet Mai 20. oktober 1974", s. 2. (TBP)

²²⁴ Ibid, s. 6.

²²⁵ Ibid.

forbindelser til det finske Sovjet-tilknyttede kommunistpartiet SKP, søsterpartiet til AKP(ml)s fiende Norges Kommunistiske Parti (NKP).²²⁶ Tor Bernhardsen forteller at en representant for Love reagerte svært negativt på Mais singelutgivelse med Hans og Stein fra 1975, *Kambodsja e fri! Mellom Kameratar*, på et fellesnordisk møte.²²⁷ Singelens b-side ”Mellom Kameratar” hadde en tekst som kritiserte den sovjetiske invasjonen i Ungarn i 1956. Et par år senere, da Mai var enda nærmere tilknyttet AKP (ml), ble forholdet til Love ytterligere forverret (se kapittel 6). Bernhardsen forteller også at livsstilsopprøret til enkelte av de svenske gruppene ble sett på som problematisk i Mai, for eksempel hasjrykingen til bandet Kebnekajse, som blandet eksperimentell rock med svensk folkemusikk.²²⁸ Mai stanset imidlertid distribusjonen av platene til Kebnekajse og andre svenske narkotikaliberale artister.

Stiftelsen av Nordiske Ikke-kommersielle Fonogramprodusenters Forening (NIFF)

Den internasjonale platebransje-interesseorganisasjonen IFPI (*International Federation of the Phonographic Industry*) ble stiftet i 1939, og var (og er) en organisasjon dominert av de transnasjonale plateselskapene. På begynnelsen av 70-tallet ble det opprettet en lokal avdeling i Sverige. Ideologisk var det uaktuelt for *musikrörelsens* plateselskaper å melde seg inn i IFPI, og i 1974 ble det tatt initiativ til opprettelsen av en alternativ nordisk sammenslutning. 25. juni ble det holdt et møte der MAI sammen med svenske og danske ikke-kommersielle plateselskaper drøftet produksjonssamarbeid, med det resultat at NIFF ble stiftet.²²⁹ I 1975 begynte NIFF å arbeide med å få opprettet et platepresseri for sine medlemmer i Östersund i Jämtland. Selv om Mai i 1975 ikke lenger ble boikottet av platepresserier hadde de problemer med leveransene, og hadde store forhåpninger til Östersund-presseriet.²³⁰ Målet om selvberging i alle ledd av plateproduksjonen stod ved lag, og Mais bidrag til byggingen av Östersund-presseriet besto av et lån som skulle tas ut i ferdigtrykte plater.²³¹ Utover dette prosjektet virker det ikke som om virksomheten til NIFF var særlig viktig for Mai. Mai var et passivt medlem og en juniorpartner i forhold til de dominerende svenske selskapene. Etter at presseriet ble satt i drift i 1976 viste det seg at transportkostnadene og avstanden mellom Östersund og Oslo gjorde samarbeidet så

²²⁶ SKP: Suomen Kommunistinen Puolue = Finlands Kommunistiske Parti.

²²⁷ Intervju med Tor Bernhardsen (2). Katalognummer MAI 53.

²²⁸ Intervju med Tor Bernhardsen (2).

²²⁹ ”Referat fra generalforsamling i plateselskapet Mai 20. oktober 1974”. (TBP) Wallis og Malm (1983) skriver riktignok at NIFF ble stiftet i 1975 (s. 49), og det samme året er oppgitt på internetsidene til den organisasjonen NIFF utviklet seg til, *Svenska Oberoende Musikproducenter* (SOM), <http://www.som.a.se> Det kan hende at NIFF ikke formelt ble stiftet og registrert eller ikke begynte å virke før 1975, men arbeidet med å opprette organisasjonen begynte med møtet sommeren 1974.

²³⁰ Referat fra Mais støtteaksjonær-/musikkaktivist-konferanse 27. september 1975, s. 2.

²³¹ Intervju med Tor Bernhardsen (1).

ufordelaktig for Mai, at selskapet hovedsakelig fortsatte å bruke norske leverandører til platepressingen.²³²

Generalforsamlingene i 1974

Skrivet ”Mai-nytt” gikk ut til alle støtteaksjonærer, og inneholdt informasjon om nye plater og Mais situasjon og aktivitet. Med skrivet fra mars fulgte en innkalling til selskapets første generalforsamling. Det var altså ingen generalforsamling i henhold til aksjelovens forskrifter, en formell generalforsamling består av samtlige *ordinære* aksjonærer i et aksjeselskap, i Mais tilfelle Oktober og Samspill. I stedet var alle de om lag 1.200 støtteaksjonærene innkalt til å delta i beslutninger og valg av medlemmer til utvalg og grupper. Den demokratiske ideologien Mai hadde bebudet skulle her omsettes i praksis:

Generalforsamlingen vil bli svært viktig når det gjelder å fastlegge retningslinjer for Mai’s videre arbeid. Helt sentralt må det være å få en grundig diskusjon om Mai’s plattform – politisk linje og praksis. [...] som den demokratiske organisasjon Mai skal være er det helt nødvendig at folk ”trår til” med kritikk og ideer til forbedringer. Spesielt håper vi på synspunkter fra de som bor utafor osloregionen.²³³

Generalforsamlingen må også betraktes som et tiltak for å integrere flere i bevegelsen og aktivisere til deltakelse. Med støtteaksjonærene hadde musikkbevegelsens initiativtagere for første gang en forholdsvis stor og oversiktlig medlemsmasse å forholde seg til. Om alle støtteaksjonærene oppfattet seg som del av en musikkbevegelse er en annen sak.

Jeg har ikke funnet noe referat fra generalforsamlingen 5. mai 1974, og vet kun at den ble avholdt som planlagt.²³⁴ Det er dermed uråd å si noe om hvor mange som møtte fram og hva som ble besluttet, og hvilken innvirkning dette eventuelt fikk på driften av Mai. Den andre generalforsamlingen var imidlertid en viktigere begivenhet enn den første. Ved tidspunktet for den første generalforsamlingen hadde Mais første utgivelse bare vært ute en ukes tid, og støtteaksjonærene hadde få erfaringer og dermed lite grunnlag for konkret kritikk og innspill. På det snau halvåret mellom de to generalforsamlingene skjedde det imidlertid mye, slik at det var bedre grunnlag for evaluering og debatt.

²³² Ibid.

²³³ ”Mai-nytt” mars 1974.

²³⁴ ”Referat fra generalforsamling i plateselskapet Mai 20. oktober 1974”, s. 1. (TBP)

Generalforsamlingen 20. oktober 1974

Mais andre generalforsamling dreide seg i stor grad om selskapets problemer og om den musikkpolitiske debatten i miljøet. Flere tiltak ble vedtatt for å styrke Mai, både endringer i formålsparagraf og vedtekter, men også strukturelle endringer. Blant deltakerne på forsamlingen var representanter fra støtteaksjonærene, arbeidsutvalget, plateutvalgsgruppa, teknisk gruppe, Oktober og Samspill.²³⁵ Noen egen musikerrepresentant er ikke oppført i referatet. Det virker som Mai i løpet av 1974 hadde gått bort fra prinsippet om at musikerne som en egen gruppe skulle involveres direkte i beslutninger.²³⁶ Vømmøl Spellmannslags Leiv Prestvik var dog til stede i egenskap av å være støtteaksjonær, og var eneste kandidat til stillingen som leder av Arbeidsutvalget. Også denne gangen var alle støtteaksjonærene invitert til generalforsamlingen. Imidlertid møtte det bare opp 35 deltakere totalt.²³⁷ I virkeligheten besto nok generalforsamlingen av gamle kjente fra Samspill og Mai-miljøet, med visse forsterkninger. Sæmund Fiskvik og sannsynligvis Rita Westvik fra Trondheim kom mest langveisfra, og fikk som de eneste støtteaksjonærene dekket reiseutgiftene på kr. 306.²³⁸ Det dårlige oppmøtet ble oppfattet som et problem, og denne gangen ble det foreslått å opprette et nettverk med distriktskontakter for å styrke forholdet til støtteaksjonærene.²³⁹ Idealet var fortsatt at det skulle være mulig for støtteaksjonærene å påvirke gjennom kritikk og debatt på generalforsamlingene, og det ble ifølge referatet etter plenumsdiskusjon fastslått at *generalforsamlingen*, mot tidligere Arbeidsutvalget, skulle være MAIs høyeste organ.²⁴⁰ I referatet jeg har fått låne av Tor Bernhardsen, er setningen "[d]et ble videre fastslått at generalforsamlingen er MAIs høyeste organ" understreket med svart kulepenn. Dette kan tyde på at det enten var kontroverser rundt denne beslutningen, eller at det var forvirring om generalforsamlingsbegrepet. Tidlig i 1975 ble igjen Arbeidsutvalget omtalt som Mais øverste organ.²⁴¹ Om det fantes en kontrovers er det mulig at den har dreid seg om støtteaksjonærenes innflytelse, og at en av eller begge de formelle aksjeeierne og/eller Mais ansatte ønsket å begrense denne. Dette bunner i sammenblandingen av aktivistprinsipp og forretningsprinsipp. På en regulær generalforsamling i et aksjeselskap er det bare eierne av de reelle aksjene som har adgang, i Mais tilfelle representanter for Oktober og Samspill.

²³⁵ Ibid.

²³⁶ I 1975 var det ingen musikerrepresentant eller representant fra musikerforbundet i Arbeidsutvalget, i følge presentasjonen av Mais struktur på selskapets LP-utgivelser fra det året.

²³⁷ Intervju med Haakon Manheim i *Under dusken* 13 1974, s. 12 og 14.

²³⁸ "Referat fra generalforsamling i plateselskapet Mai 20. oktober 1974", s. 6. (TBP) Innlegg av Sæmund Fiskvik i *Under dusken* 13 1974, s. 12. Et intervju med Rita Westvik i samme nummer, s. 13 antyder at hun var den andre.

²³⁹ Referat fra generalforsamling 20. oktober 1974, s. 2. (TBP)

²⁴⁰ Ibid.

Anders Johanssons kritikk

På generalforsamlingen informerte Plateutvalgsgruppa, AU og Teknisk gruppe om sitt arbeid, og det ble valgt representanter til arbeidsutvalget. Det viktigste var debatten om som fant sted om Mais problemer og framtid. Anders Johansson holdt en innledning der han gjorde rede for sitt syn. Han trakk fram manglende erfaring og rask vekst som viktige faktorer for å forklare problemene, men mente også at retningslinjene og prosedyrene for å fatte beslutninger ikke fungerte etter intensjonene. Han kritiserte Arbeidsutvalgets manglende evne til å lede Mai, og mente at dette hadde ført til udemokratiske beslutninger. Han mente videre at uklare retningslinjer hadde ført til ulike fortolkninger av hva Mai kunne gi ut. Johanssons forståelse av demokratibegrepet var ikke at Mai var et selskap som var åpent for alle utgivelser. Utgangspunktet måtte være en klar ideologisk enighet om hva Mai skulle gi ut, og innen denne avgrensningen ville diskusjon og demokratiske avgjørelser føre til at de riktige innspillingene ble gjort. Johansson gjorde rede for hvilket prinsipp han mente måtte ligge til grunn. Han mente at skillet mellom kommersiell og ikke-kommersiell musikk, samt problemstillingen norsk kontra utenlandsk musikk var av mindre betydning:

All utenlandsk musikk er f. eks ikke utslag av kulturimperialisme. Tvertimot finnes det mye utenlandsk musikk som har forankring i Norge og som det er viktig for den progressive musikkbevegelsen å berike og utvikle. For det andre er det ikke nok å snakke om "ikke-kommersiell musikk". Det finnes mye "ikke-kommersiell" musikk som det ville være direkte feilaktig av MAI å støtte, f. eks mye finkultur og sekterisk musikk.²⁴²

"Sekterisk"-begrepet siktet neppe til politisk-sekterisk, men heller til musikalsk-sekterisk: musikk for musikerne selv, og ikke publikum. Kriteriet for bedømmningen av musikken burde ifølge Johansson ligge i intensjonen og bakgrunnen for musikken: "[Det er] viktigst å spørre FOR HVEM? Hvem tjener musikken? Hvem har laget den? Hvor har den forankring? Hva er innholdet i musikken? Hvilke idéer representerer den?"²⁴³ Dette betydde ikke at andre spørsmål ikke var viktige, men at de måtte underordnes.

²⁴¹ Innerpose Vømmøl Spellmannslag: *Vømlingen* (MAI 7502).

²⁴² "Oppsummering og innledning til musikkpolitisk diskusjon" ved Anders Johansson. I "Referat fra generalforsamling i plateselskapet Mai A/S 20. oktober 1974", s. 4. (TBP)

²⁴³ Ibid.

Den viktigste konsekvensen av intensjonskriteriet var at vurderinger som gikk på musikalsk egenverdi ble enda fjernere for Mai. Mai ble med i og med dette i enda mindre grad et musikernes plateselskap, og klarere grenser ble satt for Mais utgivelsesprofil.

Nye formålsparagrafer og vedtekter

Johanssons innlegg ble i stor grad fulgt opp. Diskusjonen endte med at forsamlingen vedtok en ny formålsparagraf som skulle gi klarere retningslinjer, og innhold til begrepene:

Mai skal jobbe for en musikk-kultur som både er norsk, folkelig og progressiv:

En norsk musikk-kultur: En musikk-kultur som har forankring i Norge, som hjelper oss å gi oss vår identitet og som springer ut fra lokale og nasjonale forhold: geografisk som politisk, sosialt og kulturelt.

En folkelig musikk-kultur: En musikk-kultur som i innhold og form møter den situasjonen som folk flest befinner seg i, som folk flest kan ta til seg og bruke, som aktiviserer i stedet for å passivisere

En progressiv musikk-kultur: En musikk-kultur som tjener folkets interesser som en kilde til kunnskap, bevissthet, samhold, glede, styrke og handling, og særlig musikk som har agitatorisk verdi. En musikk-kultur som støtter undertrykte grupper og folkeslag i deres kamp for rettferdighet og selvstendighet. En musikk som ikke er bygget på kommersielle prinsipper.²⁴⁴

Den hardeste diskusjonen gikk om hvorvidt setningen ”og særlig musikk som har agitatorisk verdi” skulle tas med: ”På den ene siden ble det hevdet at denslags musikk burde prioriteres, mens det på den annen side ble hevdet at en slik formulering kunne ’skremme vekk’ artister hvis musikk (og/eller tekster) ikke har agitatorisk verdi.”²⁴⁵

Den nye formålsparagrafen stengte ikke for ikke-agitatorisk musikk, men Mai utviklet seg tydelig ideologisk mot å bli et plateselskap der det politiske budskapet var det desidert viktigste, og der å ”tjene folket” var viktigere enn å tjene musikklivet, i tråd med Johanssons intensjonskriterium.

²⁴⁴ ”Referat fra generalforsamling i plateselskapet Mai A/S 20. oktober 1974”, s. 5. (TBP)

²⁴⁵ Ibid, s. 6.

1975 – SUKSESSFORVALTNING OG TILTAGENDE GNISNINGER

Plateutgivelsene i 1975

Generalforsamlingen 20. oktober 1974 munnet ut i vedtak som skulle innsnevre og klargjøre Mais utgivelsespolitikk. I løpet av 1975 fikk Mai gitt ut ti LPer. Disse kan deles inn i to hovedkategorier, kunstneriske og politiske *prosjektplater*, samt allment *politisk-agitatoriske plater*. Jazz-LPen *Soturnudi* av Guttorm Guttormsens kvartett faller utenfor klassifiseringen. Til denne utgivelsen er det ikke knyttet noe politisk budskap, og den har sannsynligvis å gjøre med Mai-leder Anders Johanssons jazzinteresse. Kvartettens bassist Carl Morten Iversen satt sammen med Johansson i redaksjonen til *Vår Musikk*. Inntekter fra *Vømlingen*, Vømmøl Spellmannslags andre LP, gjorde det mulig for Mai å fortsette å bruke store ressurser på nye artister. Ideologisk er den svært lik *Vømmøl'n*, og jeg vil ikke gå nærmere inn på den. Det viktigste i følgende avsnittet er å beskrive og drøfte nye trekk ved Mais utgivelsesprofil, om og hvordan de nye retningslinjene ble fulgt opp.

I 1975 foregikk en debatt innen ml-bevegelsen og i Samspill/Mai-miljøet om rockemusikkens verdi og stilling, som tok utgangspunkt i Mais utgivelse av Bazar fra året før. Debatten ble hovedsakelig ført i *Klassekampen*, men også i ml-bevegelsens teoritidsskrift *Materialisten*, som del av kulturdebatten der. Det kom ikke ut noen rendyrket rock-LP på Mai i 1975. Det er imidlertid innslag av rock på flere av utgivelsene fra dette året, som oftest blandet med viser. Heller ikke vise- eller jazzgenrene var fritatt for debatt. *Vår Musikk*-redaksjonen og særlig Anders Johansson forsøkte å dra i gang diskusjoner om jazzens og visesangens politiske funksjon både gjennom teoretiske artikler, intervjuer og gruppesamtaler med musikere. Debattene vil omtales nærmere i kapitlet om musikkbevegelsen i offentligheten, og de mest dramatiske resultatene av debatten for Mais del hører årene 1976-1977 til. Det betyr ikke at det ikke var diskusjon om Mais rolle. På Mais generalforsamling i oktober 1975 ble det igjen debatt om hva slags plateselskap Mai skulle være, med utgangspunkt i Mais utgivelser og til dels i årets musikkdebatter.

Temaplate 1: Amtmandens Døtre – Reis kjerringa

MNW hadde hatt stor suksess med sin temaplate om kvinners kår og kvinnesaken, *Sånger om kvinner* fra 1971, og i Mai var det ønske om å få til noe tilsvarende med utgangspunkt i norske forhold. Det fantes særlig to aktuelle kandidater til å være med på en slik plate, gruppa Amtmandens Døtre i Oslo og Kjerringrokk fra Bergen. Begge hadde utelukkende kvinnelige medlemmer, og hade sprunget ut av Kvinnefrontmiljøene. Amtmandens Døtre hadde startet

nokså spontant på Kvinnefrontens årsmøte i 1974, dels inspirert av nettopp *Sånger om kvinner*.²⁴⁶ Grappa fikk etter hvert spillejobber rundt om i landet, for det meste på politiske arrangementer. Først var Mais plan å lage en antologi med flere bidragsytere, slik *Sånger om kvinner* var, og Amtmandens Døtre takket ja til å delta høsten 1974.²⁴⁷ Mai var i forhandlinger med Kjerringrokk, og plateutvalgsgruppas leder Jan Storø reiste til Bergen for å møte grappa. Dette kunne for Mai vært en god anledning til å knytte forbindelser til musikkmiljøene i Bergen, men forhandlingene førte ikke fram. Storø har ikke noe minne av hva årsakene var, men mistenker at det var at gruppas politiske budskap ikke var sterkt nok for det tiltenkte prosjektet. Bergen forble upløyd mark gjennom hele Mais historie, mens selskapet til ulike tider hadde gode forbindelser til byer som Trondheim, Tromsø og Stavanger. Resultatet ble til sist at Amtmandens Døtre i februar 1975 begynte å spille inn LP i eget navn. Kjerringrokk fikk gitt ut sin plate *Kjerringrokk om kvinner* på plateselskapet Polydor, kort tid før Mai ga ut LPen *Reis kjerringa* med Amtmandens Døtre.

Medlemmene i Amtmandens døtre hadde ulik grad av musikalsk erfaring, og amatørisme-idealet med var en viktig del av gruppas ideologi. Grappa ville også bidra til å utvikle og dokumentere kvinnekulturen, og håpet å være til inspirasjon for andre, men det viktigste var å nå ut med kvinnesakens budskap generelt.²⁴⁸

Mai sympatiserte med disse idealene, og lot grappa holde på i studio uten å trekke inn eksterne musikere, men med den erfarne produsenten Harald Are Lund. Siden det var stor forskjell på medlemmenes ferdigheter tok innspillingene over 200 timer og varte til april.²⁴⁹ Men ettersom Mai hadde gode inntekter fra Vømmøl-platene, spill-selv-idealet var viktig, og prosjektet ble ansett som viktig, fikk grappa holde på. Amtmandens Døtre var heller ikke den eneste grappa Mai brukte store ressurser på. Låtene på *Reis kjerringa* var for det meste gruppas egne, noen var hentet fra *musikrørelse*-artister, og noen var tradisjonelle melodier. Høsten 1975 reiste grappa på landsdekkende turné i samarbeid med Kvinnefronten.

Temaplate 2: Palestina

Et av de mest prestisjetunge prosjektene Mai ga seg i kast med i 1975 var et samarbeid med Palestinakomiteen i Trondheim om en LP til inntekt for komiteens arbeid. Alt våren 1974 var det planer om å gi ut en samleplate fra miljøet rundt Studentersamfundet i Trondheim. Sommeren

²⁴⁶ Intervju med fiolinist Hege Rimestad, http://www.kampdager.no/arkiv/kvinnekultur/musikk/intervju_rimestad.html

²⁴⁷ *Under Dusken* 11/1974, s. 10.

²⁴⁸ *Under Dusken* 11/1974, s. 10.

²⁴⁹ Tekniker Haakon Manheim til *100 Blomster* 9/1978, s. 6.

1974 ble dette omgjort til planer om en Palestina-plate, etter initiativ fra privatpersonen Arne Eggen i Trondheim. Et møte mellom Eggen, noen av artistene og Mai kom i stand, og det viste seg at det var visse uoverensstemmelser når det gjaldt kontrollen over prosjektet. Mai forbeholdt seg retten til å ha kontroll ikke bare med den musikalske og tekniske kvaliteten, men også den lyriske kvaliteten og det politiske innholdet.²⁵⁰ Dette kunne ikke Eggen akseptere, men på et nytt møte høsten 1974 ble partene enige om at Palestinakomiteen skulle komme inn som Mais samarbeidspartner, og at komiteen skulle ha det siste ordet når det gjaldt tekstene. Mais krav førte til at Øystein Dolmen, som var involvert i prosjektet som artist, stilte kritiske spørsmål til Mais virksomhet i innlegg i *Under Dusken* 13/1974 og *Vår Musikk* 2/1974.²⁵¹ Dolmen anklaget Mai for å drive ideologisk og språklig sensur av artistene. Han mente også at Mai måtte drives etter mer forretningsmessige retningslinjer om det skulle kunne tjene yrkesartistenes interesser. I ordskiftet som fulgte i *Vår Musikk* og *Under Dusken* unnskyldte Mai seg med at mangel på erfaring og dårlige arbeidsforhold gjorde at selskapet ikke klarte å gjøre en så god jobb som ønskelig, og understreket at Mai gikk igjennom en profesjonaliseringsprosess.²⁵²

Plata ble til sist spilt inn i Arctic studios i Trondheim i mars 1975 med Mais egne Esperø og Manheim som produsenter. Blant de medvirkende kom Folk Flest, Isenkram, Hans og Stein, samt Knutsen og Ludvigsen (under psevdonymet Jerikos Murerlaug) fra musikkmiljøet rundt Studentersamfundet. Hans Rotmo med band bidro under navnet "Vømmøl og Porcelen Palestinakomiteé". Palestinakomiteen redigerte et hefte som fulgte med utgivelsen, med informasjon om komiteen og dens syn på Israel/Palestina-konflikten. Tekster til samtlige melodier fulgte med heftet, og artistene fikk også anledning til å komme med egne uttalelser og synspunkter. I 1975 begynte ml-bevegelsens overtakelse av Palestinakomiteen i Norge, men heftet generelt kan ikke sies å være uttrykk for ml-fraksjonens ideologi. Stridsspørsmålet innen komiteen dreide seg om Mao og ml-bevegelsens "tre verdener-teori," der Sovjetunionen ble betraktet som imperialistisk supermakt.²⁵³ Den endelige splittelsen i komiteen kom imidlertid ikke før januar 1976, og i LP-heftet finnes det ingen Sovjet-kritikk, kun kritikk av USA og Israel.²⁵⁴ Det faktum at Dolmen tross konflikten valgte å medvirke, samt at artistene fikk anledning til å komme med egne appeller, viser også at dette var et åpent prosjekt i tråd med

²⁵⁰ Innlegg av Arne Eggen, *Under Dusken* 15/1974, s. 30.

²⁵¹ *Under Dusken* 12/1974, s. 4 og *Vår Musikk* 2 (1974), s. 8. Dolmens hovedansvarlige med innlegget i *Vår Musikk* var å danne en fagorganisasjon for yrkesartister. Dette vil berøres i neste kapittel.

²⁵² *Vår Musikk* 2/1974, s. 9.

²⁵³ Artikkel "Palestinakomiteen" i Pax leksikon. Nettutgave: www.norgeslexi.com/paxlex/alfabetet/p/p01.html

²⁵⁴ Gjengitt på s. 24 av bilag til Diverse artister: *Palestina* (MAI 7504). "Minimumsprogrammet" var fire paroler vedtatt på Palestinakomiteéens stiftelsesmøte. Innmelding i komiteen innebar at man sluttet seg til disse parolene.

Palestinakomiteens intensjon. Komiteen var basert på aktivistprinsippet, bare enkeltpersoner kunne bli medlemmer, og de aktive medlemmene bestemte organisasjonens politikk.

For Mai var prosjektet en anledning til å omsette i praksis formålsparagrafen om "[en] musikk-kultur som støtter undertrykte grupper og folkeslag i deres kamp for rettferdighet og selvstendighet." Prosjektet knyttet også det radikale musikkmiljøet i Trondheim nærmere Mai, og et drøyt år senere hadde både Folk Flest og Hans og Stein gitt ut egne plater på selskapet. Et annet resultat var at Sæmund Fiskvik ble mer husvarm i Mai.

Prosjektplate 1: Jens Gundersen – 12 viser

Denne LPen ble til etter initiativ fra visesangerne Jorunn Pedersen, Jørn Simen Øverli og Geirr Lystrup, og er et utvalg sanger og tekster av stifteren av foreningen Visens Venner, Jens Gundersen. LPen var et tradisjonsmobiliseringsprosjekt:

Da vi begynte å synge viser i 60-åra var det etter mønster fra engelske og amerikanske "folk-singers." Jens Gundersen blei forma i mellomkrigstida, som var prega av knefall for en sterk *svensk* visetradisjon (...) Sammen med Jacob Sande, Prøysen, Vidar Sandbeck og flere har han lagt grunnlaget for en moderne norsk visetradisjon – og det er denne visetradisjonen vi nå støtter oss til og videreutvikler i kampen mot den engelsk-amerikanske musikkimperialismen. Vi vil synge om vanlige mennesker og vanlige menneskers hverdag. Det gjorde Jens Gundersen, og derfor er visene hans fortsatt viktige (...) Så får vi ta med på kjøpet at noen av visene er preget av kvinnesynet i den tida de ble skrevet.²⁵⁵

LPen ble senere kraftig kritisert på grunn av innholdet i tekstene, og det ble hevdet at den ikke skulle vært gitt ut. Fra ml-hold ble den brukt som argument for at Mais prinsipper for utvelgelse av plater ikke fungerte.²⁵⁶ Mai satte i gang flere tradisjonsmobiliseringsprosjekter 1976-1978, men hadde større kontroll med prosjektene enn tilfellet var med Jens Gundersen-LPen.

Prosjektplate 2: Østerdalsmusikk

Den siste av Mais utgivelser fra 1975 jeg vil karakterisere som en prosjektplate var LPen *Østerdalsmusikk*, som jazzmusikerne Torgrim Sollid og Erling Aksdal jr. sto bak. Utgivelsen var ikke et agitasjonsprosjekt som *Palestina* eller *Reis kjerringa*. Det var i utgangspunktet et rent musikalsk prosjekt, der folkemelodier fra Østerdalen ble arrangert for et jazzensemble på åtte

²⁵⁵ Tekst på baksiden av omslag til Diverse artister: *Jens Gundersen – 12 viser* (MAI 7505).

musikere. Musikk- og kulturpolitisk var implikasjonene likevel klare, og prosjektet harmonerte meget godt med Mais ideologi, særlig formålsparagrafen om en musikkultur ”som hjelper oss å gi vår identitet og som springer ut fra lokale og nasjonale forhold.” I tillegg var Mais leder Anders Johansson interessert i utviklingen av melodiske jazzformer basert på folkemusikk.²⁵⁷ På Østerdalsmusikk er jazzens improvisasjonselement lite framtreddende, og melodilinjene står i sentrum. Torgrim Sollid har i intervju med musikkviteren Tor Dybo uttrykt at han mener *Østerdalsmusikk* var et prioritert prosjekt hos Mai, i og med at en hel ukes innspillingstid ble satt av til prosjektet.²⁵⁸ Det var imidlertid mange av Mais innspillinger i 1975 som fikk ta lang tid, og Tor Bernhardsen har ikke noe minne av at *Østerdalsmusikk* var spesielt prioritert.²⁵⁹ Petter Thorsrud mener imidlertid å huske at musikerne i prosjektet fikk betalt etter studiomusikersatser for deltagelsen i prosjektet.²⁶⁰ Det vanlige er at hovedartisten/artistene på en utgivelse eventuelt får betalt forskudd på royalties, man mottar ikke lønn for å spille på sin egen plate. Dette indikerer i så fall at prosjektet var prioritert, samt at Mai behandlet profesjonelle musikere godt. Det er all grunn til å anta at Anders Johansson var en aktiv pådriver for dette prosjektet, som for de andre jazzutgivelsene på Mai i 1974-1975.²⁶¹

Tre politisk-agitatoriske plater

Inntektene fra Vømmøl-platene gjorde Mai i stand til å satse på ambisiøse studioproduksjoner, og selskapet hentet ofte inn profesjonelle musikere, særlig fra Club 7-miljøet, til innspillingene. Her skilte Mai seg sterkt fra MNW, som hadde som hovedprinsipp at artistene skulle spille selv eller stille med egne medmusikanter. To visesangere som fikk nyte godt av Mais linje var Jon Arne Corell og Kjetil Pedersen. Corell hadde etter at PS-gruppa ble oppløst tatt initiativ til LPen *På stengrunn*, en samling tonsettinger av Rudolf Nilsen-tekster, sammen med Lars Klevstrand, Lillebjørn Nilsen og andre. Corell ønsket å eksperimentere med å blande jazz inn i visegenren, og han mener at dette var noe som gjorde Mai positivt innstilt til innspillingen.²⁶² Steinar Ofsdal skrev arrangementer til visene, og flere jazzmusikere bidro, blant annet Jon Balke på piano. En strykekvartett ble også brukt på et par melodier for å skape variasjon.²⁶³

²⁵⁶ Anders Johanssons innlegg på støtteaksjonærkonferansen i 1975.

²⁵⁷ *Vår Musikk 2* (1974), s. 10.

²⁵⁸ Tor Dybo: ”Plateselskapenes rolle for utviklingen av jazz i Europa.” I *Studia Musicologica Norvegica* 21 (2001), s. 185-210. 2-3 dager i studio var i følge Dybo normalt for å spille inn en jazz-LP på denne tida.

²⁵⁹ Intervju med Tor Bernhardsen (2).

²⁶⁰ Intervju med Petter Thorsrud.

²⁶¹ Johanssons tidligere anmelderkollega Tor Marcussen støtter meg i denne antakelsen.

²⁶² Intervju med Jon Arne Corell.

²⁶³ Intervju med Jon Arne Corell i *Klassekampen* 21/1975, s. 11.

Kjetil Pedersen fra Narvik hadde gjort seg bemerket i radikale kretser som en svært politisk visesanger. Pedersen hadde pleid å framføre visene sine til eget enkelt gitarakkompagnement. Til LPen *Og snart er det kveld* fikk Bazar-gitaristen Bent Patey i oppdrag å skrive arrangementer til visene, og et drøyt dusin andre jazz- og rockemusikere bidro. Om initiativet kom fra visesangeren selv eller Mai er mindre vesentlig enn at Mai både hadde tilgang til og var villig til å bruke store musikalske ressurser på en debutant. I likhet med Amtmandens Døtre-innspillingen tok denne innspillingen lengre tid og ble dyrere enn planlagt.²⁶⁴

Visegruppa *Folk Flest*, som hadde deltatt på Palestina-prosjektet, klarte seg mest på egen hånd, men også her ble Bent Patey og Jon Christensen, samt medlemmer av Amtmandens Døtre brukt som studiomusikere. Innspillingene ble gjort periodevis fra mars til august, og medlemmene ble hentet til Oslo fra Trondheim.

Platesalg, distribusjon og økonomi i 1975

Som i 1974 var det Vømmøl som sto for det største salget. Den eneste salgsstatistikken ble utformet i slutten av august eller begynnelsen av september 1975, og omfatter bare salg av LPene fra 1974 og de fem første fra 1975, men tendensen er klar. Av det totale salget av LPer og kassetter fram til statistikken ble produsert, sto Vømmøl Spellmannslags to utgivelser for 81,7 % (95 042 av 116 342 eksemplarer) og Tanabreddens Ungdom for 10,4 % (12 128).²⁶⁵ De resterende åtte utgivelsene sto altså hver i gjennomsnitt for under 1 % av salget. Andel av det totale salget av Mais plater som gikk til Sverige og Danmark gikk opp fra 1,3 % i 1974 til 3,3 % i første halvår 1975. Mai hadde et stort salg i volum, men hadde gjort seg avhengig av Vømmøls suksess. På tross av en viss framgang i salg til Sverige var ikke Mai i nærheten av framgangen *musikrørelse*-selskapene hadde i resten av Norden. Tor Bernhardsen anslår at Mai distribuerte 5 000 eksemplarer av Hoola Bandoola Bands siste LP *Fri Information* fra 1975.²⁶⁶

Hoveddelen av Mais platesalg, ca. 80 %, gikk i 1975 til vanlige musikkforhandlere, inkludert bensinstasjoner, samvirkelag og enkelte grossister. Mellom 8 og 12 % ble solgt via Oktoberbokhandlene, og de resterende ca. 10 % gikk til støtteaksjonærene.²⁶⁷ Det er grunn til å anta at det særlig var Vømmøl-platene som ble solgt gjennom vanlige musikkforhandlere. Avhengigheten

²⁶⁴ Intervju med Tor Bernhardsen.

²⁶⁵ Salgsstatistikk vedlagt "Innkalling til generalforsamling i plateselskapet MAI 27-28. september 1975". (TBP) Det er en regnefeil i dokumentets totalsummering av salget av Tanabreddens Ungdom. Tallene er min egen summering av kolonnene for 1974 og 1975.

²⁶⁶ Intervju med Tor Bernhardsen (2).

²⁶⁷ "Utredning om distribusjonen i Mai" ved Siri Undall. Innlegg på støtteaksjonær/musikkaktivistkonferanse 27. september 1975. (TBP)

av de vanlige distribusjonskanalene ble ansett som et problem, og Mai mente det var nødvendig å bruke større ressurser på å bygge ut alternative nettverk:

Plateforretningene gjennomgår en klar monopolisering. De blir kjøpt opp av store, utenlandske monopolselskaper og danner kjeder. [...] Disse monopoliseringstendensene er farlige, fordi monopoler kan boikotte oss mer effektivt i en skjerpa situasjon. De kan da lett hindre oss i å komme ut til folk med platene våre, og kanskje knuse oss dersom vi ikke har utvikla alternative, sikrere kanaler.²⁶⁸

Nok en gang var det støtteaksjonærene man ønsket å bruke til å bygge nettverk, og igjen ble behovet for bedre informasjon og samarbeid understreket: ”Vi må klare å sende ut skriv oftere, og skrivene må ta opp mer musikkpolitiske spørsmål, ikke bare være informasjon om nye utgivelser. Vi må sammen med støtteaksjonærene, musikere og andre kulturinteresserte heve det kulturpolitiske bevissthetsnivået i Norge.²⁶⁹” For å realisere dette hadde Mai i løpet av 1975 ansatt en ekstra medarbeider i distribusjonsavdelingen.

Manglende kunnskaper innen økonomi var et av Mais største problemer. Selskapet slet ofte med dårlig likviditet, hvilket ble innrømmet i en økonomi- og driftsrapport fra september 1975.²⁷⁰ Tiltak ble satt i gang for å bedre på situasjonen. Man forsøkte å planlegge utgivelsene slik at fordelingen av kostnader ut over året ble jevnere. Det ble også forsøkt kuttet i materialkostnadene, fastsatt retningslinjer for papirkvalitet til teksthefter, bruk av fotografier med mere. Kutt i studioutgifter er imidlertid ikke nevnt i økonomirapporten. Etter ”Vømmølåret,” med stor suksess og tilsvarende pengebruk, var Mai inne i en kritisk fase der det gjaldt å skape orden i kaoset. Man var i ferd med å innse viktigheten av å moderere ambisjonene og skape stabilitet. Det opprinnelige driftsbudsjettet for 1976 baserte seg på salg av 73 000 plater, et tall som sannsynligvis tok utgangspunkt i salgstallene for 1975.²⁷¹ Høsten 1975 ble imidlertid budsjettet revidert, og man mente at et salg på 40-50 000 eksemplarer ville være mer fornuftig å bygge på. Alt salg ut over dette skulle gå til videre utbygging av selskapet og utviding av driften. Det skulle imidlertid vise seg at tiltakene hadde vært utilstrekkelige og iverksatt for sent. På tampen av 1975 gikk Mai mot økonomisk krise.

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ ”Økonomi- og driftsrapport” vedlagt ”Innkalling til generalforsamling i plateselskapet MAI 27-28. september 1975”. (TBP)

²⁷¹ Totalt antall solgte plater for 1975 var i begynnelsen av september ca. 63 400.

Støtteaksjonær-generalforsamlingen i 1975

Som i 1974 skulle det avholdes støtteaksjonær-generalforsamling. I 1975 var det meningen at den skulle gå over to dager, 27. og 28. september. På den foreslåtte dagsordenen sto beretninger om Mais økonomi, drift og planer, og gruppenes virksomhet. Det var lagt opp til musikkpolitisk debatt, der Mais framtidige utgivelser skulle drøftes. Et eget punkt på programmet var diskusjon om omorganisering av Arbeidsutvalget og valg av AU-formann. Med innkallingen fulgte Anders Johanssons kritikk av den eksisterende AU-ordningen og forslag til ny.

Anders Johanssons forslag til omorganisering av AU

I forslaget viste Johansson til kritikken mot AU fra generalforsamlingen i 1974, og hevdet at intet hadde forandret seg siden den gang. Han mente at det fortsatt var kontoret og de ansatte som tok de faktiske beslutningene om utgivelser og drift, og at AU-møtene var sandpåstrøingsorganer. Johansson mente at AU var blitt opprettet på premisser som ikke lenger var gyldige. Det han i praksis kritiserte var prinsippet om at aktivistene skulle ha avgjørende innflytelse over Mai. Dette gikk ut over Helge Pran og andre som hadde vært med på å bygge opp selskapet:

Opprinnelig var AU en gjenspeiling av hvordan MAI ble oppretta. De som var med på å starte MAI ble naturlig nok representert i styret. Dette fungerte så lenge MAI var i planleggingsstadiet. Det som inntraff da Mai ble en ”stor bedrift” [...] var at det oppsto en kløft mellom de som jobba til daglig i MAI og de som satt i styret (AU). [...] Det oppsto en motsetning mellom amatører og profesjonelle, [...] ingen i AU hadde tid til å sette seg godt nok inn i alle de spørsmål som en må ha grep om for å drive utviklinga i MAI framover.²⁷²

Johansson mente på dette grunnlaget at sammensetningen av AU måtte tilpasses Mais situasjon, at utvalget bare måtte bestå av representanter som var direkte involvert i Mais virksomhet. Han foreslo en ny AU-sammensetning uten direkte representanter for Samspill, støtteaksjonærer eller Oktober: plateselskapet, distribusjonen, Teknisk gruppe, PU-gruppa, økonomiavdelingen og ”produsentgruppa” skulle hver ha én representant. Dette innebar altså ikke en fullstendig utsjaltning av aktivistene, ettersom PU-gruppa fortsatt skulle være representert. Men aktivistene var ikke lenger tiltenkt noen ledende rolle, slik de før hadde hatt med en støtteaksjonærrepresentant som leder i AU. Eksterne aktører skulle heller ikke ha makt, selv ikke

²⁷² Ibid.

de formelle aksjeeierne. Samspill hadde på dette tidspunktet i praksis opphørt å eksistere som aktiv organisasjon, men dets representanter hadde fortsatt mulighet til å utøve makt i kraft av å være aksjeeier. Johansson mente i praksis at Samspill hadde utspilt sin rolle, og ville selvstendiggjøre Mai. Formålet for Johanssons forslag var å gjøre AU til et mer beslutningsdyktig og i hans øyne demokratisk organ. Det dreide seg ikke om demokrati i betydningen at flest mulig musikkentusiaster og aktivister skulle delta i beslutningene, men om et internt demokrati for de som var direkte involvert i Mai. Til grunn for dette lå et syn om at et visst kunnskapsnivå var nødvendig, men det må også ha vært en uttalt forutsetning at deltakerne i demokratiet delte et visst ideologisk grunnsyn der Mais leder var premissleverandør.

Generalforsamlingen som ble til konferanse

Heller ikke denne gangen ble det noen massemobilisering av støtteaksjonærer. I underkant av 30 møtte opp, i hovedsak de gamle kjente aktivistene fra Oslo og omegn. Møtet ble derfor kortet ned til én dag, og omdefinert til "støtteaksjonær/musikkaktivist-konferanse". Det ble med dette tatt et endelig oppgjør med ordningen med støtteaksjonær-generalforsamlinger og den direkte innflytelsen disse hadde hatt på Mais styre. Diskusjonen om AU og valg til verv i AU falt dermed også ut. Dette ble begrunnet med at Mai var et selskap, og ikke en bevegelse. Konferansens funksjon skulle være å gi kontakt med musikkmiljøer, impulser og kritikk til Mai, men den hadde ingen beslutningsmyndighet. Det var også meningen at konferansen skulle bidra til å utvikle musikkbevegelsen generelt, og nok en gang ble det satt som mål å skaffe en bredere kontaktflate geografisk. Grunnlaget for musikkbevegelsen ble nå av Mai klart definert som politisk, og ikke musikalsk. Musikken skulle ikke være musikk for musikkens skyld. Musikken skulle heller ikke bare være en gjenspeiling av virkeligheten. Musikken skulle være et redskap for å forandre verden.²⁷³

Debatt om Mais rolle

Diskusjonene om Mais rolle og linje tok utgangspunkt i et innlegg ved Helge Pran. Pran hadde vært sentral i oppstarten av Mai, men hadde etter hvert kommet i en situasjon der han hadde liten innflytelse. Han stilte spørsmål ved Mais retning, og mente at det var to hovedtendenser i utgivelsene. På den ene siden en musikkpolitisk tendens der selskapet var "et organ for det konstruktive, ikke-spekulative musikklivet i Norge", en ennå ikke organisert grasrot-musikkbevegelse. På den andre siden så han en sakspolitisk retning, eksemplifisert ved singlene

og temaplatene. Pran mente at det var den første typen utgivelser som måtte prioriteres av Mai, og at selskapet særlig burde satse på folkemusikkgenren. Han foreslo at det skulle opprettes et eget ”frontplateselskap” som kunne ta seg av sakspolitiske utgivelser. Alternativt foreslo han at de politiske frontorganisasjonene kunne gi ut platene selv, og bli distribuert gjennom Mais nettverk, en ordning kjent fra *musikrørelsen*.

Helge Prans synspunkter viser et uløst motsetningsforhold mellom musikerens og politiske aktivisters interesse i musikkbevegelsens plateselskap. Men noen uløselig konflikt var det ikke snakk om for Prans vedkommende. Problemet var heller at musikkbevegelsen var underinstitusjonalisert, og videre institusjonalisering var løsningen Pran skisserte.

Anders Johanssons evaluering av Mai og musikkbevegelsen

Anders Johansson presenterte så i et innlegg sitt syn på musikkbevegelsens og Mais historie og framtid. For Johansson var kjernen i musikkbevegelsen at musikken ble tatt i bruk for å tjene politiske formål. Han viste til EEC-kampen som bevegelsen opphav, men hadde i likhet med Helge Pran en oppfatning av at bevegelsen *faktisk fantes* til tross for at den ikke var organisert:

Dette [EEC-kampen, Samspill og Mais tiltak] har imidlertid ikke ført til en organisering av musikkbevegelsen [...] MAI er ikke musikkbevegelsen. MAI er et plateselskap med bestemte oppgaver innen ”musikkbevegelsen”. Det som har skjedd er at noen artister har tatt konsekvensen av utviklinga i forb. med EEC, og har gått i spissen for å utvikle en norsk, folkelig og progressiv musikk-kultur. Denne siste bevegelsen ser en først og fremst innen amatørmusikken og blant halv-profesjonelle musikere, og det er primært her Mai har rekruttert sine artister.²⁷⁴

Johansson mente at det hadde vært en stagnasjon i utviklingen av bevegelsen, på tross av at de politiske motsetningene i samfunnet etter hans syn var blitt skjerpet. Han mente i forlengelsen av dette at Mai i større grad måtte ta ledelsen og definere rammene for prosjektene, og trakk fram Mais singler og temaplater som gode eksempler, men kritiserte utgivelsen av *Jens Gundersen – 12 sanger* fordi han mente Gundersens tekster hadde en borgerlig politisk tendens. Johanssons syn har samband med utviklingen av ml-bevegelsens politiske hovedlinjer, som hadde beveget seg fra relativ åpenhet til sekterisme fra sent i 1974.²⁷⁵

²⁷³ ”Innledning til støtteaksjonær-/musikkaktivist-konferanse” 27. september 1975 ved Inge Fredriksen, Mais økonomiavdeling. (TBP)

²⁷⁴ ”Musikkpolitisk innledning v/Anders Johansson,” I ”Referat fra støtteaksjonær-/musikkaktivist-konferanse 27. september 1975”, s. 6. (TBP)

²⁷⁵ Istad 1992.

Johansson avviste Prans skille mellom frontselskap og musikkfrontselskap som et kunstig skille mellom kultur og politikk, og viste til den lite ønskelige avpolitiseringen han mente var i ferd med å finne sted i den svenske *musikrörelsen*.²⁷⁶ Han bemerket også at det trengtes musikalsk utvikling av mer særegne, norske former, men at dette måtte underordnes politiseringen av musikken. Vømmøl ble trukket fram som forbilde: ”Vi må lære av Vømmøls eksempel, slik at vi ikke utvikler nye former isolert fra den musikken folket føler seg hjemme i.”

Anders Johanssons linje og syn på musikkbevegelsen skilte seg her sterkt fra Helge Prans. Bevegelsens generelle politiske funksjon var det essensielle for Johansson, og ønsket om sterkere kontroll gikk mot Prans ønske om at Mai skulle være til for grasrota. Når dette er sagt må det bemerkes at Prans syn på hvilke musikkgenrer som kunne godtas innen bevegelsen var ganske snevert. Tidligere i 1975 hadde han gjort seg bemerket som skarp motstander av rockemusikk (se neste kapittel), så også han ønsket i realiteten en ”renselse” av bevegelsen, musikalsk heller enn politisk.

Utfallet av støtteaksjonærkonferansen

Støtteaksjonærkonferansen ga legitimitet til at Mais daglige ledelse sterkere kunne kontrollere innspillinger, en skjerping av både musikalske og politiske krav, samt en avvikling av aktivistdemokrati-prinsippet som hadde vært en så viktig del av Mais ideologiske grunnlag. Johanssons linje fikk i stor grad støtte fra den fåtallige forsamlingen, særlig gjaldt dette at Mai burde ha anledning til å stille strengere krav til artistenes politiske budskap. Enkelte elementer ved det musikalske ble også kritisert, det ble uttrykt ønske om mer danse- og allsangvennlig musikk. Enkelte gikk ut mot ”perfeksjonisme” i innspillingene og bruk av mye studiotid – herunder sannsynligvis bruken av profesjonelle og kostbare studiomusikere. Ønsket om å redusere støtteaksjonær-generalforsamlingens status til et rådgivende diskusjonsorgan ble ikke stående uimotsagt, men ingen endelige beslutninger ble fattet. Spørsmålet om framtidige støtteaksjonær-generalforsamlingers beslutningsmyndighet skulle drøftes nærmere i Mais *styre*.²⁷⁷ Den aktuelle konferansen var imidlertid vedtatt myndighetsløs på grunn av manglende representativitet, og ingen valg eller avstemninger ble foretatt.

²⁷⁶ Ibid, s. 7. (TBP)

²⁷⁷ Terminologien er uklar. Om dette var AU eller et organ valgt på en konvensjonell aksjeeier-generalforsamling er ikke mulig å fastslå. Det tyder imidlertid på at ml'erne hadde begynt å benytte seg av sine formelle rettigheter som aksjeeiere til å ta kontroll over selskapet.

AVSLUTNING

Plateselskapet Mais første år var hektiske, og preget av suksess og entusiasme. Selskapet ekspanderte fra to ansatte i 1973 til snaut dusinet i 1975, og selskapets første utgivelse solgte usedvanlig godt. Men Mai hadde mange problemer, og av ulik art. Mai hadde ikke klart å bidra til å organisere en bred musikkbevegelse, en rolle selskapet sammen med *Vår Musikk* i praksis hadde tatt over fra Samspill. Aktivistdemokratiet, som skulle bidra til å involvere og organisere grasrota, ble dessuten stadig mer skjørt. For det første fordi få av støtteaksjonærene tok seg bryet med å involvere seg, og for det andre fordi aktivistdemokratiidealet ble utsatt for kritikk fra krefter som ønsket sterkere styring. Kritikken kom i sin tur både på grunn av at aktivistdemokratiet fungerte dårlig i den daglige driften, og på grunn av at den autoritært anlagte ml-bevegelsen fikk mer innflytelse i Mai. Det var også uenighet om hva slags plateselskap Mai skulle være. Denne konflikten gikk både langs en musikalsk og en politisk akse. Det faktum at det hadde vokst fram en forståelse av at Mai hadde alvorlige økonomiske problemer bidro også til urolighetene, selv om man ennå ikke innså omfanget av økonomivanskene.

Mais første år kan sies å være nokså typiske for en non-profit-entusiastbevegelse født av ungdomsopprøret. Institusjonalisering og profesjonalisering var nødvendig for bevegelsens eksistens. Institusjonaliseringen av opprøret førte til en svakere stilling for selvstendige aktivister, og åpnet for kontroll og ensretting. Den tiltagende politiseringen og polariseringen av selskapet passer med den generelle retningen det uorganiserte og mangefasetterte ungdomsopprøret tok på 1970-tallet. Men uklare maktforhold koblet med enkeltaktørers særinteresser, samt stor ressurstilgang, sørget for at det var takhøyde for utgivelser på Mai i perioden 1973-1975. Skillet er tydelig til perioden som fulgte.

KAPITTEL 5.

MUSIKKBEVEGELSEN I OFFENTLIGHETEN 1974-1977

En forutsetning for å kunne utvikle og spre en musikkbevegelse var tilgang til offentligheten. Hovedhensikten med dette kapitlet er å vise hvordan musikkbevegelsen ble spredd offentlige medier etter institusjonaliseringen av Mai og *Vår Musikk* i 1974. Kapitlet første del tar for seg *Vår Musikk* som musikkbevegelse-institusjon fra nystartingen av bladet i 1974 til det ble nedlagt i 1976. Jeg vil vise hvordan organet fungerte redaksjonelt og drøfte hvordan det fungerte som musikkbevegelseforum. I andre del vil jeg drøfte hvordan musikkbevegelsen ble spredd i andre medier. I kapitlets tredje del behandles musikk- og kulturdebatten som gikk i ml-organene *Klassekampen* og *Materialisten* i perioden 1975-1977, og som var mer intern for ml-bevegelsen. Debatten var imidlertid viktig, fordi den delvis farget debattene i *Vår Musikk*, fordi den bidro til å splitte musikkbevegelsen, og fordi den ble retningsgivende for Mais utgivelsespolitikk og virksomhet fra 1976, som er tema for neste kapittel. I siste del av kapitlet vil jeg ta for meg musikkbevegelsens mest aktive innsats i offentligheten, som kom i form av aksjonene mot Melodi Grand Prix i 1975 og 1976. Med disse aksjonene fikk bevegelsen bred oppslutning og mye oppmerksomhet, men aksjonen og konserten mot Melodi Grand Prix i 1976 ble også bevegelsens siste store manifestasjon samtidig som den splittet bevegelsen.

Opptakt: Samspills musikkindustrikritikk

Mellom prøveutgivelsene (se kapittel 3) og nylanseringen av *Vår Musikk* lyktes Samspill til en viss grad å dra i gang en debatt om den kommersielle musikkindustrien og dens negative virkning på musikkliv og publikum. Øystein Gullvåg Holter fikk publisert en artikkel i det SV-tilknyttede tidsskriftet *Kontrast* 7/1973 der han framførte kritikk av musikkindustrien, og stilte Samspill og nystiftede Mai som alternativer.²⁷⁸ Kritikken gikk dels på at musikkindustriens vareliggende produkter og utilnærmelige stjerner passiviserte lytterne istedenfor å stimulere til musikalsk aktivitet, dels gikk den på at tekstene formidlet borgerlig ideologi, og dels at musikkindustrien absorberte og ufarliggjorde genuine og potensielt samfunnsomveltende kulturuttrykk som rock'n'roll.

NRK fjernsynets ungdomsprogram *Flimra* grep en tid senere fatt i Holters artikkel, og laget et spesialprogram om norsk platebransje som ble sendt 4. mars 1974 der Gullvåg Holter møtte Polygrams sjef Totto Johannessen og Arne Bendiksen til debatt. Holter fikk framført sine meninger om at plateindustrien ødela ungdomsmusikken, og at det var mulig å satse konsekvent

²⁷⁸ Øystein Gullvåg Holter: "Musikk er viktig!" i *Kontrast* 7/1973, s. 44-52.

på å lage gode plater ”uten å subsidiere dem med elendig musikk.”²⁷⁹ Bendiksen hadde allerede lang erfaring fra Grand Prix-sammenheng i å forsvare den lette underholdningsmusikkens eksistensberettigelse. I Bendiksens øyne var nettopp popularitet ensbetydende med salg. Debattantene var dog enige om at NRK burde gjøre mer for ”å støtte den verdifulle musikkproduksjonen.”²⁸⁰

Ikke lenge etter ga Samspill ut sitt første og eneste ”musikkpolitiske hefte,” *Musikk som vare*. Hftet var en oppsummering av musikkindustri-kritikken, og presenterte også en kartlegging av den internasjonale og nasjonale musikkindustrien i Norge, med oversikt over omsetning, eierforhold, moderselskapenes andre forretningsområder og hvilke artister som var tilknyttet hvilket selskap. Som heftets tittel antyder gikk kritikken fremst på de negative sidene ved at musikk ble gjort til vare. Dette medførte en fremmedgjøring fra musikken, og den mistet sin opprinnelige sosiale funksjon:

Før var musikk uttrykk for forskjellige gruppers, - klassers eller lokalmiljøers situasjon. Mens overklassens musikk tidlig ble profesjonalisert, var de andre klassers musikkultur preget av selvutfoldelse og aktivitet. [...] I dag er dette bildet endret. En håndfull musikkonserner produserer og distribuerer alle klassers og gruppers musikk. [...] Opprinnelig fylte musikken høyst forskjellige og særegne behov. Dens bruksverdi var forskjellig for forskjellige grupper. Dette fordi musikken var et uttrykksmiddel, og derfor helt avhengig av den sammenheng den inngikk i. Musikkens opprinnelige form som uttrykksmiddel står i motsetning til dagens musikkform av vare.²⁸¹

Hftet var ikke ment som uttrykk for et offisielt Samspill-syn, men som utgangspunkt for videre debatt.²⁸² *Musikk som vare* er likefullt det mest gjennomarbeidede ideologiske dokumentet Samspill har etterlatt seg. Og selv om det ikke kom ut flere musikkpolitiske diskusjonshefter, og *Musikk som vare* neppe fikk stor utbredelse, var heftet viktig. Tor Marcussen, som mener han muligens bidro med stoff til heftet, anser *Musikk som vare* som et viktig forarbeid for og en ansporing til de ordinære *Vår Musikk*-utgivelsene.²⁸³ Samspills musikkindustrikritikk virker svært inspirert av musikkindustrikritikken i *musikrörelsen*, særlig i kartleggingen av

²⁷⁹ Referert av journalist Stein Dag Jensen i *Dagbladet*, 5/3 1974, s. 14.

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ *Musikk som vare. Musikkpolitisk hefte nr. 1* (Oslo 1974), s. 10. (TBP)

²⁸² Ibid, s. 3.

²⁸³ Intervju med Tor Marcussen.

musikkindustrien. Under dette igjen er det klare likheter med den tyske filosofen Theodor Adornos marxistiske kulturindustrikritikk.²⁸⁴

VÅR MUSIKK 1974-1976

Vår Musikk lanseres på ny

Mens Mai opplevde suksess med sine første plater startet arbeidet med å nystarte *Vår Musikk*. Anmelderduoen Tor Marcussen og Anders Johansson var initiativtakere. Tor Marcussen, som ble redaktør for bladet, hadde i likhet med Johansson ikke vært med i Samspill-miljøet fra starten. Marcussen hadde heller ikke vært involvert i *Vår Musikk*-prøvenumrene i 1973, og han har ingen minner om at de eksisterte.²⁸⁵ Derimot hadde Anders Johansson skrevet i det ene prøvenummeret, og det er sannsynlig at han brakte med seg navnet. Redaktøren for prøvenumrene, Iben Hjort, står oppført som redaksjonsmedlem i *Vår Musikk* 1/1974, men Tor Marcussen har ikke noe minne av ham eller hans bidrag.²⁸⁶ Hjort har også i telefonsamtale gitt uttrykk for at han generelt ikke hadde noen aktiv rolle i Samspill-miljøet.²⁸⁷ Det kan slås fast at kontinuiteten fra prøvenumrene er svak, og utgivelsene av *Vår Musikk*-prøvenumrene kan ikke ses som en nødvendig forutsetning for satsingen på et musikkblad. En viktigere årsak var nok Mais suksess, både som ideologisk inspirasjon og i praksis. Mais erfaringer og det nettverk Mai hadde begynt å skaffe seg kunne *Vår Musikk* benytte seg av. Johansson og Marcussen hadde dessuten bygd opp journalistisk erfaring gjennom sitt virke som frilansanmeldere og -musikkskribenter i *Profil* og *Klassekampen*. De gikk i 1974 over til *Dagbladet*, etter å ha blitt refusert av *Klassekampen* av ideologiske årsaker.²⁸⁸

Finansiering og distribusjon

Å arrangere støttekonserter var en velprøvd metode for å skaffe penger.²⁸⁹ 7. juni 1974 var det konsert på Chateau Neuf, med blant andre Arild Andersens kvartett, Vømmøl Spellmannslag og *musikrörelse*-visesangeren Bernt Staf.²⁹⁰ Også etter at bladet var kommet i gang arrangerte *Vår Musikk* konserter, til og med en kort turné med Hoola Bandoola Band rundt månedsskiftet april-

²⁸⁴ Theodor W. Adorno og Max Horkheimer: *Kulturindustri: opplysning som massebedrag*. Oslo 1991.

²⁸⁵ Intervju med Tor Marcussen.

²⁸⁶ Intervju med Tor Marcussen.

²⁸⁷ Telefonsamtale med Johan Iben Hjort.

²⁸⁸ Intervju med Tor Marcussen.

²⁸⁹ Samspills aksjepost i Mai ble finansiert av konsertinntekter.

²⁹⁰ *Klassekampen* 22/1974, s. 11.

mai 1975.²⁹¹ Konsertene må dog ikke bare forstås som en måte å skaffe penger på. De var også anledninger til å presentere og spre bladet, og en omsetting i praksis av bladets ideologi.

Vår Musikk var definert i opposisjon til den typen musikkblader som først og fremst fungerte som markedsføring for artister og plater. Annonseinntekter var derfor problematisk, og det ble bestemt at det bare skulle tas inn annonser ”for organisasjoner som støtter *Vår Musikk*s redaksjonelle linje fullt ut.”²⁹² I første nummer var det annonser for forlagene Oktober og Pax, Klassekampen, Tronsmo bokhandel og Club 7, i andre nummer for Oktober og Club 7. Annonsene forsvant imidlertid helt fra bladene i 1975. Foreningen Ny Musikk, der samtidskomponisten Jon Persen var formann, bidro også med økonomisk støtte til oppstarten av *Vår Musikk*.²⁹³ Tor Marcussen hevder også at det, som ved oppstarten av Mai, ble solgt støtteaksjer for å skaffe til veie startkapital. Dette har jeg ikke funnet belegg for i andre kilder, og min spekulasjon er at abonnementsordningen kan ha vært utformet som kjøp av en støtteaksje. Hva som er sikkert er at ingen organisasjoner eller grupper hadde direkte eller indirekte eierinteresser i *Vår Musikk*, slik tilfellet var med Mai. Med de innsamlede midlene ble det opprettet et aksjeselskap i Marcussens navn, og den partipolitisk uavhengige Marcussen fungerte både som redaktør og som ansvarlig utgiver.

Ved oppstarten var det meningen at *Vår Musikk* ikke skulle spres gjennom de vanlige kanalene for bladdistribusjon, fordi det ble ansett som for dyrt.²⁹⁴ Målet var å utvikle et eget distribusjonsnettverk. I startfasen ble det derfor lagt stor vekt på å skaffe abonnenter og kommisjonærer, både for å skaffe penger, utvikle et nettverk og spre musikkbevegelsen. I Klassekampen 26/1974 (3–26. juli) gikk Marcussen og Johansson ut med en oppfordring om å tegne abonnement på fem nummer av bladet, og om å bli kommisjonær.²⁹⁵ Sommeren 1974 distribuerte *Vår Musikk* en informasjonsbrosjyre med samme oppfordring, og lovnad om at det skulle gis ut minst fem nummer.²⁹⁶ Tor Marcussen mener å huske at abonnent- og kommisjonærnettverket ble bygd opp gjennom Samspills kontakter.²⁹⁷ Dag Kolaas, en aktivist som hadde vært mye involvert i Samspills tiltak, begynte riktignok å jobbe med administrasjonen og distribusjonen av *Vår Musikk*, men tatt i betraktning Samspills lave aktivitetsnivå er det mer sannsynlig at abonnentene og kommisjonærene faktisk kom til gjennom Mai, Oktober og

²⁹¹ ”1. MAI.” Nyhetsskriv fra plateselskapet Mai, April 1975, s. 1. (TBP)

²⁹² *Vår Musikk* 1/1974, s. 2.

²⁹³ Klassekampen 26/1974, s. 11.

²⁹⁴ Intervju med Tor Marcussen, Profil 4/1974, s. 16.

²⁹⁵ Klassekampen 26/1974, s. 11.

²⁹⁶ *Vår Musikk* 5 (1975), s. 2. ”Porcelen Tidendes kulturbilag,” s. 2. Vedlegg til Vømmøl Spellmannslag: *Vømlingen* (MAI 7502).

²⁹⁷ Intervju med Tor Marcussen.

Klassekampen sine nettverk. Vår Musikk skaffet seg ca. 1300 abonnenter og 130 kommisjonærer, og opplaget kom opp i 6 000 eksemplarer, rundt 40 % av opplaget *Musikens Makt* hadde ved oppstarten.²⁹⁸ Reservasjonen mot Narvesen-distribusjon ble imidlertid oppgitt, og kioskjeden tok i 1975 inn 600 eksemplarer av bladet.²⁹⁹ Og selv om Narvesen satt igjen med 50% av inntektene av salget, ga kioskdistribusjonen sikrere inntekter enn kommisjonærene, som beholdt 50 øre (10% av salgssummen) per eksemplar. Både Marcussen og Kolaas mener at en av hovedårsakene til at bladet gikk under var at kommisjonærene ikke sendte inn penger for bladene de hadde solgt, ikke at bladet faktisk solgte dårlig.³⁰⁰ Det kan vel også tenkes at kommisjonærer bestilte optimistiske antall blader og ikke fikk solgt alle. Også abonnentene var det problemer med. I femte nummer gjorde redaksjonen opp status etter prøveperioden, og konkluderte med at det trengtes flere abonnenter og kommisjonærer.³⁰¹ En abonnementskampanje ble satt i gang, og nummer 6 ble sendt ut til alle tidligere abonnenter i et forsøk på å trekke med flere.³⁰² Men tiltaket var fånyttet. Det bar seg ikke økonomisk, og redaksjonen ble nødt til å sette sluttstrek etter bladets sjuende utgave. Ved siden av bladets dårlige økonomi var nok slitasjen på enkelte av medarbeiderne, som hadde lagt ned betydelig arbeidsinnsats uten vederlag, en viktig årsak til at bladet ikke ble ført videre på et mer begrenset nivå.

Redaksjonens sammensetning og arbeid

Et blick på listen over redaksjonsmedlemmer i første utgave av *Vår Musikk* gir inntrykk av at det var bred interesse for bladprosjektet, både blant musikere og blant musikkjournalister. Kjente visesangere som Lars Klevstrand og Kari Svendsen var med. Det samme var Terje Mosnes fra *Dagbladet*, og Yan Friis fra NRK og ungdomsbladet *Det Nye*. Redaksjonsmedlemmene var fordelt mellom en kjerneredaksjon og en ”storredaksjon.” Senere utgaver hadde lokalredaktører i Bergen, Trondheim og Tromsø, som vel mer fungerte som korrespondenter. Ifølge Tor Marcussen deltok ikke storredaksjonen i det redaksjonelle arbeidet.³⁰³ Storredaksjonen var mer en liste over bidragsytere og andre som ville uttrykke støtte til prosjektet, som samtidskomponisten Jon Persen, jazzjournalisten Knut Borge, og grafikeren Bruno Oldani. Men heller ikke alle vanlige redaksjonsmedlemmer var like sentrale. Iben Hjort er nevnt, og Carl

²⁹⁸ *Vår Musikk* 5 (1975), s. 2.

²⁹⁹ *Vår Musikk* 5 (1975), s. 2.

³⁰⁰ Intervjuer med Tor Marcussen og Dag Kolaas.

³⁰¹ *Vår Musikk* 5 (1975), s. 2.

³⁰² *Vår Musikk* 6 (1975), s. 31.

³⁰³ Intervju med Tor Marcussen.

Morten Iversen, redaksjonsmedlem fra og med 3. utgave og forfatter av tallrike anmeldelser og artikler, har i intervju sagt at han ikke husker stort fra tida med *Vår Musikk* eller redaksjonsmøtene.³⁰⁴ Som motiv for å sin deltakelse nevner han at *Vår Musikk* var et av de få mediene det var mulig for musikkskribenter å bli publisert i. Her er Iversen inne på en viktig forklaring til at *Vår Musikk* klarte å trekke til seg medarbeidere fra forskjellige deler av norsk musikkliv. Det må heller ikke glemmes at bladet var basert på gratisarbeid og kun kom sporadisk ut: To utgaver i 1974, fire i 1975 og en i 1976. Arbeidet i *Vår Musikk* var for de fleste redaksjonsmedlemmene en journalistisk bisyssel eller fritidssyssel.

På den annen side kan man i *Vår Musikk* lese at det på redaksjonsmøtene ble kraftig diskutert hva slags musikk som skulle dekkes og hvilke plater som skulle anmeldes, så bildet av en liten, uengasjert redaksjon er galt.³⁰⁵ Klart viktigst var nok likevel hele tida redaktør og ansvarlig utgiver Tor Marcussen, kun han var med i redaksjonen gjennom alle sju nummer.³⁰⁶ I intervju har Tor Marcussen understreket at bladet, i motsetning til Mai, etablerte seg uavhengig av andre politiske eller kulturelle organisasjoner. Selv om ulike interesser var representert i redaksjonen, og påtrykninger kom utenfra, beholdt *Vår Musikk* en åpen redaksjonell linje.³⁰⁷ I de neste avsnittene skal jeg med utgangspunkt i bladets formålsparagraf og diskusjonene rundt den drøfte hvorvidt og hvordan uavhengigheten og åpenheten kom til uttrykk i bladets stoff.

Journalistikk og innhold i *Vår Musikk*

Mye kunne skrives om *Vår Musikk* og hvordan bladets og musikkbevegelsens ideologi kom til uttrykk blant annet gjennom reportasjer fra musikkfestivaler landet rundt, kritiske musikkbransje-reportasjer og Leiv Prestviks humoristiske ”Vømmøl-spalta.” Jeg vil i det følgende forsøke å vise at selv om *Vår Musikk* i stor grad oppfylte sine løfter om åpenhet for alle genrer og syn, så fungerte ikke bladet helt som det samlende organ det var ment å være. Redaksjonens musikkpolitiske grunnideologi, og enkelte skribenters enda mer radikale bedømming av musikken ut fra dens sosiale funksjon, distanserte mange musikere og musikkinteresserte. Samtidig følte andre lesere at deres interesser ikke fikk tilstrekkelig dekning, og bladets profil ble kritisert for å være uklar. *Vår Musikk* kom, for å sette det på spissen, i klem mellom spesialinteresser og breddeappell, mellom musikk og politikk.

³⁰⁴ Intervju med Carl Morten Iversen.

³⁰⁵ *Vår Musikk* 4 (1975), s. 2.

³⁰⁶ Riktignok rykket en del storredaksjonsmedlemmene fra første nummer opp til regulære redaksjonsmedlemmer.

³⁰⁷ Intervju med Tor Marcussen.

”Hvilken musikk er vår musikk?”

I flere lederartikler og i svar på kritikk fra leserne forsøkte Vår Musikk-redaksjonen å klargjøre bladets kriterier for musikkritikk og -omtale, og hva slags funksjon bladet skulle ha. I første nummer ble noen hovedpunkter satt opp, som lå nær Mai og Samspills formålsparagrafer og med non-profitt, amatørisme og kritikk av musikkindustrien som viktige elementer: Bladet skulle styres av musikk-interesser og ta avstand fra profittsyn, det skulle støtte opp om egenaktivitet, jobbe for økt offentlig støtte til ”levende norsk musikk”, ta avstand fra synet på musikk som bare en forbruksvare, samt ”bryte ned den utenlandske økonomiske og musikalske dominansen i norsk musikkliv.”³⁰⁸ Tre trekk ved ”den internasjonale varemusikken” ble utpekt som angrepsmål for Vår Musikkjournalistikk:

Utvisking av alle personlige og nasjonale særpreg.

Enkel og lettfattelig musikalsk form.

Innholdsløshet i form av glatt instrumentalmusikk og ufarlige eller intetsigende tekster.³⁰⁹

Men disse trekkene skulle ikke bekjempes for enhver pris. Spesielt ”enkel musikk,” et av amatørismens fremste kjennetegn, var problematisk å kritisere. De var mer å regne som verktøy for kritikk, for å identifisere positive og negative trekk i musikken. Ulike artister ble ansett for å være på forskjellige nivåer, og bladet skulle ikke være bare for de reneste av de rene.

På lederplass ble det også gjort klart at ingen bestemte musikkformer kunne ekskluderes: ”Utøvere av visse typer musikk kan ikke på det nåværende tidspunkt (kanskje aldri) utelukkes fra musikkfronten, så lenge de i sin praksis arbeider mot musikkfabrikkenes musikkpolitikk og for et aktivt musikkmiljø blant folk.”³¹⁰ Det var intensjonen bak, funksjonen til musikken og aktiviteten den førte til som var det avgjørende kriteriet for bedømming. Med denne definisjonen ble også all musikkaktivitet på amatørplan del av ”vår musikk” og musikkbevegelsen. Samtidig ble det framsatt tvetydige normer for profesjonelle musikernes virksomhet: ”Musikerne skal få utvikle sin egen musikk på sine egne premisser uten å miste kontakten med det publikum de henvender seg og vil tjene.”³¹¹ (Min utheving.)

Det ble imidlertid presisert at kriteriene for musikkritikk og definisjonene av ”vår musikk” var ment som retningsgivende, og ikke endelige.³¹² Det ble understreket at *Vår Musikk*

³⁰⁸ ”Vår musikk og deres musikk.” Leder i *Vår Musikk* 1 (1974), s. 1-2.

³⁰⁹ ”Hvilken musikk er vår musikk?” Leder i *Vår Musikk* 2 (1974), s. 1-2.

³¹⁰ Ibid.

³¹¹ Ibid.

³¹² ”Hvilken musikk er vår musikk?” Leder i *Vår Musikk* 2 (1974), s. 2.

skulle være et samlende forum for å bygge opp en egen musikkultur, og at for å utvikle en ny, progressiv musikkritikk krevdes journalistisk frihet.³¹³ Idealet var en kontinuerlig debatt, anmeldelser fulgt av mot-anmeldelser, og med både profesjonelle musikkskribenter og amatører som bidragsyttere.³¹⁴ Og selv om det ble slått fast at bladet både skulle være et organ og et redskap for musikkbevegelsen slo redaksjonen fast at *Vår Musikk* først og fremst var et partipolitisk uavhengig blad for musikkinteresserte, ettersom det ikke eksisterte andre norske musikkblader som var økonomisk uavhengige av plateselskapene.³¹⁵ Verken amatørisme eller profesjonalisme skulle dyrkes, bladet skulle være et forum for alle.³¹⁶

I sum kan det slås fast at Vår Musikk-redaksjonen sendte ut motstridende signaler om formålet for bladet og bladets ideologiske grunnlag. Bladet ble da også sterkt preget av de ulike skribentenes egne utgangspunkter, som førte til debatt. I det følgende skal jeg forsøke å gjøre rede for hvordan dette artet seg i bladets stoff, og hvilke konsekvenser det fikk for musikkbevegelsen.

Plateanmeldelser og musikkritikk

Ingen musikkgenrer var utelukket fra *Vår Musikk*s spalter, heller ikke artister som ga ut plater på kommersielle plateselskaper. Mange av journalistenes egne preferanser gikk i retning rock, noe plateanmeldelse-seksjonene bar preg av. Anmelderen Yan Friis gikk i sine artikler konsekvent ut fra bladets program om å kritisere negative og rose positive trekk i musikken ut fra *Vår Musikk*s normer. Friis bidro med en artikkelserie der produksjonen til sentrale rockeartister fra 60-tallet ble vurdert, blant dem Bob Dylan, The Kinks og The Who. Artikkelen var utformet som biografier, med vekt på artistenes sosiale engasjement og musikken og tekstenes sosiale funksjon. Friis' Dylan-biografi var historien om den unge borgerrettsforkjemperen og idealisten som ble sugd opp av musikkindustrien, korrumpert, og fjernet fra sitt publikum. Etter forvandlingen framsto han som pengegrisk, pro-israelsk (dvs. ikke på de undertrykte side lenger) og reaksjonær. Musikken på den seneste LPen *Before the Flood* ble betegnet som "jævlig god," men "[Dylan] har vendt oss og sin fortid ryggen, og illustrerer det på sin måte ved å forandre sine klassikere. Bob Dylan 1974 er en mann som ikke har noe mer å si oss, som har flyktet inn i rock & roll med band i ryggen."³¹⁷ Biografiene om The Kinks og The Who var

³¹³ "Hvilken musikk er vår musikk?" Leder i *Vår Musikk* 2 (1974), s. 2, "Hva slags musikk skal vi skrive om i Vår Musikk?" Redaksjonelt svar på leserbrev, *Vår Musikk* 4 (1975), s. 2-3.

³¹⁴ Ibid.

³¹⁵ Ibid.

³¹⁶ "Hvem preger vår musikk?" Leder i *Vår Musikk* 1 (1974), s. 1 og 11.

³¹⁷ "Bob Dylan – En kald fisk." Artikkel av Yan Friis i *Vår Musikk* 1 (1974), s. 12.

historiene om politisk ubevisste men opprørske band som med tida utviklet mer kompleks musikk og sosialt engasjement, men fant de gale løsningene på de sosiale problemene: The Who i orientalsk mystikk og religion, The Kinks i nostalgisk dyrking av gode, gamle dager istedenfor i framtida og revolusjonen.³¹⁸

Tor Marcussen hadde et lignende utgangspunkt i et intervju med bandet Popol Vuh, en av de mest kjente og ambisiøse norske rockegruppene med planer om å slå igjennom i utlandet: ”De er på den ene siden en del av, og kanskje fanget av, den store musikkbransjen, men på den andre siden er de interessert i å skape en egen musikk.”³¹⁹ Marcussen og gruppa debatterte profesjonalisme versus amatørisme, å synge på engelsk kontra på norsk og å slå igjennom i utlandet kontra tilknytning til og funksjon i det norske samfunnet. Intervjuet gir inntrykk av en noe anstrengt dialog der bandet måtte forsvare sine handlinger og mål.

Også visesangerne ble gjort til gjenstand for denne typen kritikk. Terje Mosnes’ anmeldelse av Finn Kalviks LP *Nøkkelen ligger under matta* ble av en innsender kritisert for å være ukritisk til Kalviks lite politiske tekster. Mosnes forsvarte sitt syn og hevdet at det måtte være plass for både fornuft og følelser, og at det ikke fantes noe ”fasitsvar på hvordan en plate ’skal’ fungere.”³²⁰ Lillebjørn Nilsen og Ole Paus fikk derimot svært kritiske anmeldelser, og begge skrev motinnlegg der de tilbakeviste grunnlaget for kritikken.³²¹ Paus, kjent som en både samfunnskritisk og egenrådig artist, gikk lengst:

Man kan vente seg hva som helst fra visesangerkanten for tiden, selv den mest elementære solidaritet med anmeldernes ideer synes å mangle. Å, for en skam, for en skam, for en skam! [...] Hvis man på død og liv vil, kan man selvfølgelig sette seg ned med partipolitikk for øyet og prøve å smøre sammen noe. Men en slik begrensning av åpenheten i forhold til det man skriver om vil uvegerlig føre til at bildet blir falskt og platt.³²²

Anmeldelsene til Terje Mosnes og flere andre viser at flere musikksyn fikk plass, og forskjellige innsendere etterlyste både mer og mindre politiske analyser i anmeldelsene. Det kom også innlegg til forsvar for Kalvik og Paus.³²³ Men det ble skapt et bilde av *Vår Musikk* og

³¹⁸ Artikler av Yan Friis: ”Who” i *Vår Musikk* 3 (1975), s. 12-13 og ”Kinks” i *Vår Musikk* 2 (1974), s. 6. Townshend og Davies var/er bandledere tekstforfattere og hovedkomponister i sine respektive grupper.

³¹⁹ ”Popol Vuh – hva vil dere egentlig?” I *Vår Musikk* 1 (1974), s. 4.

³²⁰ *Vår Musikk* 2 (1974), s. 7.

³²¹ ”De grove visene, hvor var de, eller verset som ikke var der.” Innlegg av Lillebjørn Nilsen i *Vår Musikk* 3 (1975), s. 24-25.

³²² ”Nå vil jeg ikke leke med deg mer.” Innlegg av Ole Paus i *Vår Musikk* 6 (1975), s. 8 og 21.

³²³ ”Visetekster – kunst eller reportasje?” Innlegg av Bengt Børresen i *Vår Musikk* 4 (1975), s. 14 og 21.

musikkbevegelsen som streng og snever, og dette kom tydelig til uttrykk i musikkdebattene *Vår Musikk* satte i gang.

Musikkdebatter

I forlengelsen av musikkkritikken forsøkte *Vår Musikk* å sette i gang diskusjoner innad i musikermiljøene. Bladet samlet visesangerne Lillebjørn Nilsen, Finn Kalvik, Lars Klevstrand, Geirr Lystrup og Jon Arne Corell til "samtale om visetekster" sammen med den kritiske anmelderen Morten Lindbæk.³²⁴ Debatten tok i opp de samme temaene Paus var inne på, anmeldernes rett til å stille normative krav til artistens materiale og virke, kontra artistens kunstneriske frihet og mangfoldet i musikklivet. *Vår Musikk* stilte seg på Lindbæks side: "*Vår Musikk*: - Det er vel og bra med et allsidig musikkliv, men det er jo mange av oss som ser på dagens situasjon som en del av en utvikling, en utvikling som vi vil være med på å lede i en viss retning. Vi vil vel utvikle en politisk progressiv musikkultur?"³²⁵ Visesangerne viste forskjellig grad av tilslutning Lindbæks syn, med Kalvik og Nilsen som de mest skeptiske og Lystrup og Klevstrand som de mest positive.

Temperaturen ble høyere da *Vår Musikk* arrangerte en tilsvarende samtale mellom jazzmusikere og Anders Johansson.³²⁶ Debatten demonstrerte tydelig at mange av musikerne mente at *Vår Musikk* skapte motsetninger mellom amatørmusikere og profesjonelle, og at politisk visesang og "Vømmøl-musikk" var en norm også jazz ble bedømt ut fra. Johansson hadde fortsatt sine forsøk på å analysere instrumentalmusikk politisk i en artikkelserie i *Vår Musikk*, og han hadde som utgangspunkt at musikken måtte være forståelig for publikum. Han møtte imidlertid liten forståelse for dette blant musikerne, som hevdet at visse former for musikk stilte større krav til lytterne, og at musikerne ikke kunne ta hensyn til alle på en gang.

Nok en gang må det understrekes at *Vår Musikk* var et åpnere og mer mangfoldig blad enn kontroversene kan tyde på. Knut Borge skrev flere artikler om jazzmiljøet i Norge, og tok blant annet opp jazzmusikernes profesjonelle kår og kritiserte jazzfestivalene for å ha for liten andel norsk jazz.³²⁷ Likevel fungerte bladet dårlig for enkelte musikere, som hadde inntrykk av at man måtte oppfylle politiske kriterier for å være godtatt. I *Vår Musikk*'s tidligste utgaver ble det likevel gjort forsøk på å bruke bladet til å samle musikerne til å fremme musikernes faglige

³²⁴ *Vår Musikk* 5 (1975), s. 4-7. Paus skulle også ha deltatt i debatten, men ble forhindret. Merk at hans eget innlegg først kom på trykk i *Vår Musikk* 6.

³²⁵ *Ibid*, s. 7.

³²⁶ "Ego-trip eller folkelig kultur? Jazz, *Vår Musikk* og progressiv musikkanalyse" *Vår Musikk* 6 (1975), s. 6-7, 28-29.

³²⁷ Se for eksempel "Oslo-musikere i eksil" i *Vår Musikk* 3 (1975), s. 18-19.

interesser. Jon Persen skrev en artikkel der han sammenlignet komponistens rolle med en underbetalt råvareprodusent, og Øystein Dolmen tok til orde for dannelsen av en interesseorganisasjon for alle yrkesartister - ikke bare progressive - og foreslo flere krav en slik organisasjon burde kjempe for. Men disse anslagene ble ikke fulgt opp, og debatten rundt Dolmens innlegg kom bare til å dreie seg om hans kritikk av Mai og Palestinakomiteen i Trondheim (se forrige kapittel).³²⁸

MUSIKKBEVEGELSEN I ANDRE MEDIER

Mange av *Vår Musikk*s journalister virket også innen annen presse og kringkasting, og nådde et større publikum enn bladets lesere. Musikkbevegelsens ideologi hadde dermed i teorien mulighet til å bli spredt videre, slik for eksempel Tommy Randers og Janne & Kjells programmer på Sveriges Radios P3 spredte *musikrörelsens* ideologi (se kapittel 2). Denne muligheten var imidlertid begrenset. For en anmelder som Knut Borge var det musikkpolitiske av underordnet interesse. Andre var redaksjonelt forhindret. Yan Friis' arbeidet i NRK, og ble kritisert av en innsender i *Vår Musikk* for å ha behandlet bandet Beach Boys ukritisk i radioprogrammet Ungdommens Radioavis.³²⁹ Friis gjorde i sitt svar rede for sin situasjon og sitt syn på *Vår Musikk*s funksjon:

[J]eg synes du har skylapptendenser når du mener at jeg skal holde strengt samme musikkpolitiske linje i *Vår Musikk* som i NRK, som jo er et helt annet forum. Kjører en programleder sin egen personlige politiske linje i sine innslag – vil hans tilværelse i NRK raskt bli avsluttet. [...] Også musikere må ofte gå på akkord med seg selv i dagens Norge. [...] Nettopp derfor er jeg glad for at vi har et forum som *Vår Musikk*.³³⁰

Dagbladet som musikkbevegelse-spreder?

Et riksdekkende medie med større takhøyde for journalistene var avisen *Dagbladet*. Etter å ha blitt refusert av *Klassekampen* begynte Anders Johansson og Tor Marcussen å jobbe som frilans musikkanmeldere for *Dagbladet* sommeren 1974, både sammen og hver for seg. Anmeldelsene og reportasjene gjenspeilte i stor grad det samme ideologiske grunnlaget som *Vår Musikk* bygde på, og de tok opp flere temaer i begge medier. Et tema var kritikken av *muzak*, spesialdesignet bakgrunnsmusikk til industribedrifter som angivelig skulle få folk til å arbeide mer effektivt, og som var i ferd med å bli introdusert i Norge midt på 1970-tallet. I *Dagbladet* skrev Marcussen:

³²⁸ *Vår Musikk* 2 (1974), s. 8.

³²⁹ *Vår Musikk* 4 (1975), s. 20-21.

³³⁰ *Ibid*, s. 20.

”Musikk er viktig, den er politikk. Den kan anvendes til mange formål. Til å sløve folk, til å få dem til å slutte å tenke.”³³¹ Johansson kunne i *Dagbladet* rose *musikrörelse*-visesangeren Jan Hammarlund for å vise en utvikling mot økt politisk bevissthet i LP-produksjonen, og kritisere ham for å ha foreskrevet ”gale” politiske løsninger på sine tidligere album.³³²

Av *Dagbladets* populærmusikkjournalister var Johansson og Marcussen de klart mest radikale. Andre medarbeidere, som Stein Dag Jensen og *Vår Musikk*-kollega Terje Mosnes hadde en mer nøytral stil. *Vår Musikk*-linjen hadde dermed ikke hegemoni som musikkideologi i *Dagbladet*, men musikkbevegelsen hadde i avisen en kanal til offentligheten med en helt annen spredning og utbredelse enn det egne organet hadde.

Alt i alt hadde imidlertid den norske musikkbevegelsens musikk og ideologi dårligere muligheter til å bli spredt gjennom større offentlige kanaler enn *musikrörelsen*. Kombinert med det mye mindre utvalget av norsk musikkbevegelsemusikk gjorde dette at forutsetningene for å skape en fellesskapsbevissthet og en bredere grasrotbevegelse var dårlige.

MUSIKKDEBATTEN I ML-BEVEGELSEN

Den første rockedebatten

I 1975 begynte en debatt i *Klassekampen* om hvorvidt rock var en folkelig og progressiv musikkgenre, eller borgerlig og reaksjonær. Flere av debattantene hadde nær tilknytning til Mai, og debatten gir dermed både et inntrykk av konfliktene innad i Mai-miljøet, og hvilke kriterier og analyseverktøy som ble anvendt for å vurdere musikk. Debatten hadde sitt utgangspunkt i *Klassekampens* anmeldelse av Bazars LP *Drabantbyrock* i nummer 9/1975. Anmelderen var positiv til bandets blanding av rock med politiske tekster, og slo fast at ”deres plate tilfører musikkbevegelsen mye bra,” og at Bazar var ”den eneste gruppa i landet som prøver seg på noe slikt.”³³³ Det ble også bemerket som positivt at bandet benyttet seg av elementer av folkemusikk. I *Klassekampen* nummer 14/1975 gikk så Helge Pran sammen med signaturen ”Kjell A.” hardt ut mot både anmeldelsen og Bazar. Grunnsynet i deres vurdering var at rockegenren var en engelsk/amerikansk musikkform som var utviklet av den kommersielle musikkindustrien, og at musikken derfor hadde en iboende reaksjonær karakter. Musikken sto dermed i motsetning til det radikale innholdet i tekstene. Gruppa ble også kritisert for å støte fra seg andre aldersgrupper enn ungdommen med sin harde stil. De musikalske prestasjonene ble ikke direkte kritisert, men forfatterens syn var at ”teknikken må aldri bli hovedsida”. Helge Pran hadde helt siden Samspill-

³³¹ Artikkel av Tor Marcussen i *Dagbladet*, 30. januar 1974.

³³² Musikk-anmeldelse av Anders Johansson i *Dagbladet*, 20. mars 1974, s. 15.

³³³ *Klassekampen* 9/1975, s. 11.

perioden vært en forkjemper for amatørisme- og spill-selv-idealet. Han hadde blitt stadig mer interessert i norsk folkemusikk, en musikkform han ikke hadde vokst opp med, og følte seg fremmed for, men som han ønsket å gjenerobre og gjenreise.³³⁴ Dette synet var en viktig årsak til Prans harde kritikk mot Bazar, men en annen viktig årsak kan være hans følelse av å ha mistet innflytelse over plateselskapet han hadde vært sentral i å starte.

I *Klassekampen* 16/1975 ble så kritikken til Helge Pran og "Kjell A." imøtegått i et innlegg signert ikke mindre enn fire skribenter: De gamle Vømmøl-medlemmene (Vømmøl var på dette tidspunktet oppløst) Leiv Prestvik og Geir Solheim, Mai-leder Anders Johansson og Sæmund Fiskvik. Punkt for punkt ble innlegget kritisert. De hevdet at rockegenren ikke var iboende reaksjonær, eller uanvendelig, tvert imot ble det slått fast at rocken "lever i folket," og at man måtte "bruke musikk som ungdommen identifiserer seg med". Pran og "Kjell A." ble kritisert for sekterisme og nasjonalsjåvinisme: "Sjølvsagt må vi bekjempe kulturimperialismen, men all utenlandsk musikk er ikke imperialistisk." Hovedsaken var uansett at innholdet var progressivt og tjente folkets interesser. Bazar ble riktignok ikke framstilt som feilfritt, men heller som et band i en bevegelse i utvikling. Utviklingen til *musikrørelse*-grupper ble trukket inn til sammenligning, og målsetningen var langsiktig men klar: "Å skape en helt særegen musikkultur er en langsiktig sak som vi må kjempe for langt inn i det sosialistiske Norge. Å kreve en slik musikkultur i dagens situasjon er rein idealisme."

Debatten ble fortsatt av andre aktører i ukene som fulgte. Øystein Gullvåg Holter forsvarte Bazar med henvisning til at jazz, rock og pop hadde slått rot blant "vanlige folk", og mente i likhet med Johansson *et al.* at det viktigste var et progressivt, dvs. politisk radikalt, innhold, og at å utvikle en musikalsk form i samsvar med dette var en langsiktig oppgave Bazar fortjente ros for å gi seg i kast med.³³⁵ Signaturen "Kristian Lofthus d. y." hevdet på sin side at musikkformer var uløselig knyttet til den samfunnsklasse de oppstod innenfor.³³⁶ Han henviste til kinesiske og albanske myndigheters avvisning av rockemusikken, og forkastet hele genren. Han rettet også kritikk mot å gå inn for en egen ungdomsmusikk. Med henvisning til stalinisten

³³⁴ Intervju med Helge Pran.

³³⁵ *Klassekampen* 17/1975, s. 12.

³³⁶ *Klassekampen* 19/1975, s. 12. Pseudonymet er tatt fra bondeopprøreren Christian Jensen Lofthus (1750-1797), som kjempet med og uten våpen mot fogders utbytting og borgerskapets handelsprivilegier på Sørlandet og i Telemark, ble dømt for oppvigleri og døde i fangenskap. Her har vi et eksempel på tradisjonsmobilisering fra norsk bondekultur, med brodd mot utenlandske imperialisters nedbrytende innflytelse – en konflikt som gjenspeiles i forfatterens musikk-syn.

Dimitrov gjorde ”Lofthus” seg til talsmann for en ”revolusjonær kultur med [nasjonal] norsk form,” og trakk fram Vømmøl Spellmannslag som et godt eksempel.³³⁷

Den norske ml-bevegelsen hadde ikke noen offisiell musikkpolitisk linje, men synet til Johansson *et al.* kan ses på som halvoffisielt ettersom AKP-medlemmet Johansson i egenskap av å være daglig leder av Mai var den innen partiet med den mest markante plassen i musikklivet. Selv om standpunktet nå var pro-rockemusikk, var musikkens instrumentelle funksjon i å kunne føre til samfunnsomveltning, viktigere enn musikken i seg selv. Rockedebatten i 1975 forplantet seg ikke til *Vår Musikk*, men bladet trykte et referat av ordskiftet og karakteriserte meningsutvekslingen som interessant uten å ta side. Å vurdere musikk ut fra funksjon og ikke iboende kvaliteter var ikke i uoverensstemmelse med bladets ideologi, men ikke like sentralt som i *Klassekampen*-debatten.

Sæmund Fiskvik trer fram som musikkpolitisk ideolog

En av rocke-debattantene, Sæmund Fiskvik, var i 1975 på vei til å bli en ledende kulturideolog innen ml-bevegelsen. 1975-1977 gikk det også en musikkdebatt i ml-organer som *Klassekampen*, *Røde Garde* og *Materialisten*. I en artikkel i det teoretiske ml-tidsskriftet *Materialistens* i 1975 forsøkte Sæmund Fiskvik under psevdonymet ”Kark” å fastlegge prinsipper for en marxistisk musikkanalyse og en marxistisk musikkpolitikk.³³⁸ I analysen av selve musikken tok han opp den problematiske instrumentalmusikken. Det teoretiske utgangspunktet var at alle kulturelle verker er uttrykk for ideologi, erkjent eller ikke erkjent, og at de ulike samfunnsklassenes kultur derfor ville ha en iboende klassekarakter – tilhørende enten borgerskap eller arbeiderklasse. Her var Fiskvik på linje med Anders Johansson og hans forsøk på å analysere instrumentajazz, og han framhevet Johanssons bidrag som viktig.³³⁹ Fiskvik erkjente at musikkanalyse på dette grunnlaget var problematisk på grunn av de sterkt subjektive oppfatninger som rådet om hva et musikkverk faktisk uttrykte, men mente at ”divergerende subjektiv vurdering endrer ikke det faktum at all musikk objektivt reflekterer bestemte ideer, følelser, holdninger og hendelser som har preget komponisten da musikken ble skrevet.”³⁴⁰ Når det gjaldt kriterier for å bedømme hvilken samfunnsklasse musikken tilhørte, var Fiskvik mer tvisynt:

³³⁷ Ibid. Georgi Dimitrov (1882-1949), bulgarsk kommunistleder. Generalsekretær i Komintern 1935-1943. Statsminister og partisjef i Bulgaria 1946-1949.

³³⁸ ”Om marxisme og musikkpolitikk.” Artikkel av Sæmund Fiskvik i *Materialisten* 2/1975, s. 49-53

³³⁹ Ibid, s. 50.

³⁴⁰ Ibid, s. 49.

Sjølsagt er det massenes reaksjon som til syvende og sist er det avgjørende når klassekarakteren skal bestemmes, men hensikten med den debatten som det legges opp til her, er jo å kunne gå inn i musikkverket for å bli i stand til best mulig å analysere hva som egentlig betinger den ene eller den andre reaksjonen. Dessuten kan vi vel ikke være pragmatikere i den grad at vi lar vår musikk-kritikk dikteres av at massene fra tid til annen dessverre forveksler stein med kyllinger også på musikkens område?³⁴¹

Fiskvik gikk så videre til å analysere hva han mente var hovedmotsetningene (motsigelsene) i musikklivet. Han mente at å skille mellom kommersielle og ikke-kommersielle aktører var en umulighet under kapitalismen (uten å komme inn på skillet pro-profit/non-profit). Også Mai var under kapitalismen en kommersiell aktør, og Fiskvik mente at profittmotiv for utgivelse var underordnet innholdet i musikken, slik at en politisk god utgivelse ikke ble forringet av å bli gitt ut av et pro-profit-selskap. Ei heller var hovedmotsetningen nasjonal kontra internasjonal musikk. Fiskvik slo fast at ”hovedmotsigelsa i musikklivet må stilles klassemessig som overalt ellers i samfunnet. [...] Hovedmotsigelsa går mellom den internasjonale musikkindustrien og den store majoriteten av norsk musikkliv”.³⁴² I en mellomposisjon skisserte Fiskvik et småborgerskap av profesjonelle artister og musikere, og på den andre siden ”de folkelige musikk-kreftene”, amatører, dansemusikere innen pop og gammeldans, samt ”de aller fleste lønnsarbeidere blant musikerne”.³⁴³

Rockedebatten i 1976 og ”Kark-linja”

Tidlig i 1976 var Sæmund Fiskvik blitt ny daglig leder i Mai, og han fikk dermed både økt makt og økt tyngde i musikkdebatten.³⁴⁴ I et intervju i *Klassekampen* den 19. mai 1976 lanserte han nye og strengere kriterier for hva som kunne regnes som progressiv musikk. Han videreførte sine teser om musikkens iboende klassekarakter og at massene kunne ta feil. Han gikk helt vekk fra sitt tidligere pragmatiske syn på rock generelt, og sin støtte til Rolf Aakervik og Bazar spesielt:

- I dag har USA-imperialismen hegemoni over musikken i verda. Dette hegemoniet ble tufta på 50-talet, da rocken kom. Deira metoder var å nytta deler av kulturen til folket og arbeiderklassen – som til dømes blues (...) Somme meiner at den progressive musikken skal byggja på rocken – av di dei trur at folk likar denne typen musikk. Andre meiner at det finst ein eigen ungdomskultur, som vi og må gå ut i frå når vi skal nå ungdomen med

³⁴¹ Ibid. Referansen til stein og kylling henviser til en lignelse i Mao Zedongs artikkel ”Om motsigelsen”.

³⁴² Ibid, s. 52.

³⁴³ Ibid.

ein progressiv musikk. Til dette vil eg seia: Monopolkapitalen har motar såvel i musikken som i klesvegen. Men vi må ikkje nytta gallup-tenking når vi skal byggja opp ein ny, progressiv musikk. [...] Alle som hevdar at arbeidarklassen ikkje likar norsk folkeleg musikk syner forakt for den nasjonale musikken og for arbeiderklassen.³⁴⁵

Fiskviks nye linje fikk etter hvert navnet ”Kark-linja” etter psevdonymet hans. Debatten kom i gang igjen med flere aktører, i første rekke i *Klassekampen*. Kulminasjonen kom med to lange artikler av Fiskvik og paret Rolf og Gunnhild Aakervik i samme utgave av *Materialisten* i 1977.³⁴⁶ De fleste argumentene er allerede presentert i avsnittene over, og trenger ikke gjentas. Hovedpoenget er at Sæmund Fiskvik nå definitivt hevdet musikkens absolutte klassekarakter, og forkastet rocken som imperialistisk. Samtidig gikk han inn for å bygge den progressive musikken, og en bred musikkbevegelse, på norske visetradisjoner, gammeldans (runddans) og folkemusikk. Fiskvik stengte imidlertid ikke for *all* påvirkning fra rocken, særlig rytmemarkering, ettersom han mente rocken stjal fra ekte, folkelige amerikanske genrer som *blues*. Han trakk fram Vømmøl Spellmannslag og gruppa Frosk som gode eksempler på forsvarlig blanding av alle disse genrene.

Mot dette sto paret Aakervik, som advarte med at utestenging av musikkgenrer også ville utestenge mange av bevegelsens sympatisører. De argumenterte mot påstanden om at rocken var imperialistisk, og at musikk ikke kunne endre klassekarakter. Debatten ble svært opphetet, og forholdet mellom Fiskvik og paret Aakervik ble anstrengt. Selv om Sæmund Fiskviks syn aldri ble offisielt vedtatt som AKP(ml)-politikk var det mange som tok det til etterretning, og han mente selv i 1980 at han hadde hatt støtte for linja hos partiledelsen.³⁴⁷ Dette var nok en underdrivelse. ”Kark-linja” fikk tilslutning fra *Klassekampens* redaksjon i utgaven 31. august 1976, og en slik tilslutning fra ml-bevegelsens egen avis ville ha vært umulig uten sanksjon fra partiets ledelse.³⁴⁸

Hvordan kan så dette linjeskiftet og den opphetede debatten forklares? I et intervju i *Klassekampen* noen år senere pekte Fiskvik på innflytelse fra Albanias offisielle holdning til

³⁴⁴ Fiskviks innflytelse på Mais utgivelsespolitikk vil drøftes i neste kapittel.

³⁴⁵ ”- Inga galluptenking i bygginga av ein ny musikk!” Intervju med Sæmund Fiskvik i *Klassekampen* 19. mai 1976.

³⁴⁶ ”Et innlegg om den kommunistiske musikkpolitikken” av Rolf og Gunnhild Aakervik alias Robert og Gjertrud, samt ”Den merkelege musikken” av Sæmund Fiskvik alias Kark i *Materialisten* 5 (1977), s. 48-67 og 68-99.

³⁴⁷ ”Fire år etter ’Kark-debatten.’” Artikkel i *Klassekampen* 2. august 1980.

³⁴⁸ Sitat: ”Vi vil også slå fast at vi i hovedsak deler synet til Fiskvik på spørsmålet om rock ” Redaksjonell uttalelse på *Klassekampens* debattside (s. 6) 31. august 1976.

rock som forbudt og dekadent.³⁴⁹ Han ville samtidig understreke at den samme utviklingen foregikk innen ml-bevegelsene i USA, Canada og Tyskland.³⁵⁰ Det samme skjedde også i Sverige. Da Anders Johansson sluttet i Mai flyttet han tilbake til sitt fødeland Sverige, og arbeidet med plateutgivelser for den svenske ml-bevegelsens bokforlag Oktoberförlaget. Her ble den tidligere rockepositive Johansson i en periode kjent som en særlig sterk rockemotstander og folkemusikkentusiast.³⁵¹ Johansson var også involvert i utgivelsen av artikkelsamlingen *Folket har aldri segrat till fiendens musik*, der også Fiskviks artikkel fra *Materialisten* var med. En bakenforliggende årsak til linjeskiftet ligger i at ml-bevegelsen var inne i en fase preget av sekterisme og konflikt heller enn samarbeid med resten av venstresida, som Anders Istad mener varte fra sent i 1974 til 1978.³⁵² Men også utenfor ml-kretser i *musikrörelsen* fantes det skepsis til rockegenren, noe som er synlig i Tommy Randers og Håkan Sandbladhs bok *Rockens roll* (se kapittel 2). Tor Marcussen, selv ikke AKP-medlem, oversatte denne boka til norsk i 1977, så rockekritikken kan ikke sies å ha vært et rent ml-fenomen.

Hva angår debattens temperatur bør en huske at de involverte så vel som ml-bevegelsens medlemmer fortsatt var forholdsvis unge mennesker i 20- og begynnelsen av 30-årene. Rockemusikken hadde for mange vært en viktig identitetsskapende del av livet og av opprøret mot det bestående samfunn. Oppfordringen om å forkaste denne musikken, og ta til seg musikkformer man hadde et dårlig eller ikke noe forhold til, er det forståelig at man ikke ville akseptere. For Rolf Aakervik, som hadde jobbet hardt for å gi rockemusikken en politisk progressiv utforming, var det ikke aktuelt. Og nettopp det at rocken var såpass viktig for mange kan i sin tur ha bidratt til at kritikerne skjerpet tonen. Sæmund Fiskvik har i intervju sagt at han fra redaksjonelt hold ble oppfordret til å skjerpe tonen i innleggene, for å gjøre debatten tydeligere. Det kan være at motsetningene dermed ble overtydelige. Historier gikk i ettertid om partimedlemmer som ga bort rockeplatene sine.³⁵³ Debatten gikk inn på mange, og det skortet ikke på sarkastiske referanser til Kark-linja i musikkanmeldelser og -innlegg i *Klassekampen* tidlig på 1980-tallet, da linja for lengst var lagt død.³⁵⁴

³⁴⁹ "Fire år etter 'Kark-debatten.'" Artikkel i *Klassekampen* 2. august 1980.

³⁵⁰ Ibid.

³⁵¹ Lars Åke Augustsson og Stig Hansen: *De svenska maoisterna*. Göteborg 2001, s. 90.

³⁵² Istad 1992, s. 94.

³⁵³ "Fire år etter 'Kark-debatten.'" Artikkel i *Klassekampen* 2. august 1980.

³⁵⁴ For eksempel i *Klassekampen* 13. mars 1981, s. 4 og 3. april 1981, s. 4.

AKSJONENE MOT MELODI GRAND PRIX 1975-1976

Eurovisjonens musikkonkurranse Melodi Grand Prix (MGP) ble oppfattet som en antitese til alt musikkbevegelsen sto for, og det var i forbindelse med dette arrangementet *Vår Musikk* og bevegelsen utenom Mai gjorde seg mest bemerket i årene 1975-76. Det må imidlertid understrekes at MGP helt siden det tidlige 60-tallet var blitt utsatt for kritikk på ulike grunnlag.³⁵⁵ I 1969 kom et foreløpig høydepunkt i den norske MGP-debatten. Angrepene kom fra det kulturelle etablissementet, representert ved blant andre komponisten Arne Nordheim og universitetslektor i nordiske språk Erling Nielsen.³⁵⁶ Både tekst og musikk ble kritisert for å være forflatet og meningsløs, men NRK ble også anklaget av Nielsen for å la seg utnytte av platebransjen.³⁵⁷ MGP-arrangementene hadde også vært gjenstand for kritikk som ikke hadde med musikken å gjøre. I København i 1964 ble programmet forsøkt kuppet av organisasjonen Gruppe 61, som protesterte mot at da diktatorstyrte Spania og Portugal deltok.³⁵⁸ Kritikk av MGP var altså verken nytt eller kontroversielt, og det ideologiske grunnlaget for *Vår Musikk*s aksjoner mot arrangementet åpnet for bred tilslutning.

Underskriftsaksjonen i 1975

Musikrørelse-aksjonen mot den internasjonale finalen i Stockholm i 1975 var muligens den utløsende årsaken, og i hvert fall en inspirasjon, til en organisert aksjon mot norsk deltakelse.³⁵⁹ En aksjonskomité med *Vår Musikk*-redaksjonen som initiativtakere utarbeidet et manifest med krav og debatt-temaer.³⁶⁰ Det ble hevdet at MGP-debatten i norsk presse kun hadde dreid seg om hvorvidt melodiene var gode eller dårlige, og ikke om mer grunnleggende emner. Grovt sett tok punktene opp tre hovedkritikker mot selve arrangementet: For det første at konkurransens opprinnelige intensjon om kulturutveksling hadde blitt erstattet av en egen konstruert musikalsk genre uten nasjonalt særpreg. For det andre at den kommersielle platebransjen utnyttet konkurransen, ukritiske TV-selskaper, og indirekte seernes lisenspenger, for å markedsføre produkter. For det tredje ble det hevdet at en slik konkurranse verken stimulerte musikkliv eller -interesse, og at publikum ikke ønsket programmet. Manifestet ble sammen med underskriftsletter sendt ut til musikermiljøer, andre kulturmiljøer og organisasjoner, og fikk bred oppslutning. Mai

³⁵⁵ Geir Johnson: *Norge i Melodi Grand Prix*. Oslo 1986, s. 80.

³⁵⁶ *Ibid.*, s. 117.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*, s. 81.

³⁵⁹ Tor Marcussen henviste til den planlagte svenske aksjonen i sin lederartikkel i *Vår Musikk* 3 (1975), s. 2. I samme leder ble den norske aksjonskomiteen mot MGP lansert.

³⁶⁰ "Hvem har interesse av Melodi Grand Prix?" Usignert maskinskrevet dokument i TBP. Gjengitt i *Vår Musikk* 4 (1975), s. 6-7. Referert i *Dagbladet* 11. mars 1975, s. 6.

ved Arbeidsutvalget og daglig leder var selvskrevene, og mange Mai-artister signerte manifestet. Kulturetablisementet var blant annet representert av komponistene Arne Nordheim og Kåre Kolberg, som begge tidligere hadde kritisert MGP. Ulike institusjoner og organisasjoner som Riksteateret, Noregs Ungdomslag, Club 7, Det Norske Studentersamfunn, Ny Musikk og Norsk Jazzforbund gav tilslutning til manifestet, og en mengde amatører, halv- og helprofesjonelle musikere og sangere skrev under.³⁶¹ Manifestet ble presentert i *Dagbladet*, flere andre aviser og fjernsynets Dagsrevyen omtalte aksjonen, og komiteen deltok i Ungdommens Radioavis og Musikknytt på radio.³⁶²

En egen norsk alternativfestival ble det ikke i 1975, men Mai-artistene Amtmandens Døtre, Moose Loose og Tanabreddens Ungdom deltok på alternativfestivalen i Stockholm.³⁶³ Alternativfestivalen og de norske artistene fikk god dekning i *Dagbladet*, og arrangementet ble fremhevet som mer interessant enn MGP.³⁶⁴ Utdrag fra festivalen ble også vist på NRK.³⁶⁵ Resultatene av den norske aksjonen ble drøftet i en artikkel i *Vår Musikk 4* (1975).³⁶⁶ Den brede responsen fra kulturliv og presse ble trukket fram som viktige seirer. Aksjonen ble også vurdert som viktig for musikkbevegelsen:

Ut fra alt dette vil vi også som aktivister i den voksende alternative musikkbevegelsen slå fast at det var riktig å ta initiativ til denne aksjonen. Den har avgjort styrket bevegelsen som helhet, og vi har kommet langt ut med vår musikkpolitiske analyse og vunnet oppslutning om den.³⁶⁷

Men hovedmålet om å få Norge til å trekke seg fra konkurransen var ikke blitt oppnådd. Den etterlyste store debatten om MGP hadde aldri kommet i gang, og sammenlignet med den svenske manglet den norske aksjonen bredde og oppslutning. Artikkelforfatterne fant årsaken i at aksjonen hadde kommet for seint i gang med en for snever liten av aktivister. En underskriftskampanje var under disse forutsetningene et riktig tiltak, men som aksjonsform for snever. En alternativfestival etter svensk mønster ble lansert som et naturlig utgangspunkt for framtidige aksjoner.

³⁶¹ "En del av underskriverne av manifestet mot Grand Prix," liste i *Vår Musikk 4* (1975), s. 34.

³⁶² *Vår Musikk 4* (1975), s. 7.

³⁶³ Moose Loose ble hyret til festivalen gjennom det nordiske samarbeidsorganet for jazzmusikere, Nordjazz, og ikke gjennom Mai. Kilde: *Dagbladet* 5/3 1974, s. 7.

³⁶⁴ "Mot-festivalen mest interessant." Artikkel av Stein Dag Jensen i *Dagbladet*, 24. mars 1975, s. 19. Andre artikler: 5. mars s. 7, 19. mars s. 7, 22. mars s. 32, 25. mars s. 6.

³⁶⁵ TV-oversikt 24. mars 1975.

³⁶⁶ *Vår Musikk 4* (1975), s. 6-7.

Aksjonen mot Melodi Grand Prix i 1976

Vår Musikk-redaksjonen begynte tidlig å planlegge aksjonen mot norsk deltakelse i Melodi Grand Prix 1976. Også denne gangen ble et manifest utarbeidet, der kritikken fra fjoråret ble gjentatt, og en underskriftskampanje ble satt i gang.³⁶⁸ Kravet om at NRK skulle trekke seg var styrket av at både Sverige og Danmark hadde trukket seg fra MGP, og også dette året fikk motaksjonen mye pressedeckning. Den viktigste delen av motaksjonen var en norsk alternativfestival. Aktivistmiljøet rundt Mai og gamle Samspill ble igjen mobilisert, og forberedte til arrangement på Chateau Neuf i Oslo tirsdag 6. april, tre dager etter den internasjonale finalen. Alle Chateau Neufs scener skulle tas i bruk, det ble lagt vekt på et bredt musikalsk tilbud etter mønster av den svenske alternativfestivalen året før, og musikerne stilte uten å motta honorar.³⁶⁹ Blant artistene var visesangeren Geirr Lystrup, folkemusikeren Agnes Buen, og Arild Andersen og Radka Toneff fra jazzmiljøet. Bazar og et gammeldansorkester under ledelse av Steinar Ofsdal skulle sørge for dansemusikk. Foreningen Ny Musikk bidro med samtidsmusikk, og fra Sverige kom *musikrörelse*-bandet Norrbottens Järn. Dessuten stilte bandet Strenggjengen med en egen Grand Prix-parodi. Gruppas debut-LP hadde akkurat kommet ut på Mai, og singelen "Vær så snill og ring... shinge-shinge-shinge-ling" ble spilt inn under aliaset "Kåre Drayton's" og gitt ut i forkant av konserten. Singelen parodierte Grand Prix-genrens enkle tekster og svulstige musikk, og gruppa fulgte opp på konsert med kostymer og sceneshow i tilgjort ekstravagant stil.³⁷⁰

I likhet med den svenske alternativfestivalen året før skulle konserten i Chateau Neuf få TV-dekning, riktignok i opptak. Dette var en viktig del av aksjonens formål, å vise at "[d]et går an å presentere musikk og lage underholdningsprogrammer uten å drive gratisreklame for den mest kommersialiserte del av norsk musikkliv".³⁷¹ Opprinnelig skulle NRK-medarbeiderne Totto Osvold og Else Michelet fungere som konferansierer på arrangementet, men lederen for NRKs underholdningsavdeling, Rolf Kirkvaag, la ned forbud: "Til å begynne med betraktet vi dette som en alternativ konsert til Melodi Grand Prix. Det er nå klart at det er en aksjon mot programmet – og dermed mot NRK."³⁷² TV-sendingen ble derimot ikke stoppet, med den begrunnelsen at den var å anse som en reportasje, og ikke et eget program. Som erstatter for konferansierene steppet Mais nyansatte daglige leder Sæmund Fiskvik inn.

³⁶⁷ Ibid, s. 7.

³⁶⁸ "Hvem har interesse av Melodi Grand Prix?" Maskinskrevet dokument i TBP. Undertegnet av *Vår Musikk*, Plateselskapet Mai a/s, diverse musikere, komponister og musikkritikere, mange av de som var aktive året før.

³⁶⁹ Intervju med Tor Marcussen.

³⁷⁰ På alternativfestivalen i Stockholm året før hadde Hoola Bandoola Band optrådt med en satirisk MGP-revy.

³⁷¹ Utsagn fra aksjonskomiteen i *Dagbladet* 7. februar 1976, s. 22.

³⁷² Rolf Kirkvaag sitert i *Dagbladet*, 6. april 1976, s. 22.

Festivalen ble avholdt som planlagt, men kvelden ble sterkt preget av Fiskviks konferansierstil. Fiskviks budskap og måten det ble formidlet på var kraftig kost. *Dagbladets* medarbeider vurderte kvelden slik:

- Hensikten er å få lansert nye idealer for folk, sa programlederen under ”konserten mot Melodi Grand Prix” i går. Vi håper at han ikke mente at et av dem var den nye debattformen som ble lansert. En ellers fin konsert ble nemlig stygt skjemet av en vedvarende ut-driting av de som framførte Norges bidrag sist lørdag. Det var beklagelig, for med denne konserten kunne man virkelig ha slått i bordet med musikalske argumenter og ikke lagd noen hekseprosess mot enkeltpersoner.³⁷³

Også Tor Marcussen opplevde Fiskvik som provoserende, og det virker tydelig at Fiskviks understreking av motsetninger og konfliktforhold falt utenfor det felles ideologiske grunnlag *Vår Musikk* hadde bygd sine Grand Prix-aksjoner på. Han var i realiteten talsmann for Mais nye skjerpede politiske linje, og for ml-bevegelsens kulturpolitikk. En av de som ble kritisert av Fiskvik var komponisten av vinnermelodien fra MGP-finalen, Frode Thingnæs. Han var til stede på konserten. Han gikk sammen med Gro Anita Schjønn (som framførte bidraget) senere til injuriersøksmål mot arrangøren, ved Tor Marcussen.³⁷⁴ Siden konserten også gikk med kraftig underskudd ble den en av de siste spikrene i kista til *Vår Musikk*. Bladet ble nevnt som medarrangør for ”Dagen før 1. mai-konsert” på Chateau Neuf noen uker senere, men forsvinner så fra historien.³⁷⁵ Fra da av var Mai den eneste av musikkbevegelsens institusjoner som arrangerte konserter og formidlet konsertoppdrag.

Aksjonene mot Melodi Grand Prix kan på den ene siden betraktes som en suksess for musikkbevegelsen. Bevegelsen og dens ideologi ble ført ut i offentligheten i et helt annet omfang enn tidligere. På den annen side kan det innvendes at MGP-kritikk og -motstand allerede lenge hadde vært legitim, og at den relativt ukjente musikkbevegelsen bare føyde seg inn i rekken av kritikere. I Sverige var alternativfestivalen i 1975 derimot en kulminasjon av den veletablerte og velkjente *musikrörelsen* sin virksomhet. Kunne så aksjonene ha blitt et avgjørende gjennombrudd for den norske musikkbevegelsen? Det er lite som taler for det. Aksjonen i 1976 sammenfalt med at ml-bevegelsens da sekteriske kulturpolitikk ble hegemonisk i Mai, og den i utgangspunktet lille, Oslo-baserte bevegelsen ble splittet og gjorde seg upopulær hos aktører som ellers var positivt innstilte. Samtidig var både *Vår Musikk* og Mai (se neste kapittel) i alvorlige

³⁷³ Journalist Stein Dag Jensen i *Dagbladet*, 7. april, s. 22.

³⁷⁴ Intervju med Tor Marcussen.

³⁷⁵ Annonse i *Dagbladet*, 29. april 1976, s. 29.

økonomiske vansker, og slitasjen på mange aktivister og bidragsytere begynte av alle disse årsakene å bli merkbare.

AVSLUTNING

Vår Musikk ble, som mange andre norske forsøk på å starte musikkblader i Norge, en kortvarig affære. Som musikkbevegelse-institusjon slet det med typiske non-profit- og entusiastforetaksproblemer. Penger var hele tida et problem, det samme var å få alternative kanaler for distribusjon til å fungere. Det redaksjonelle demokratiet fungerte slik at bladet var åpent for mange ulike synspunkter, og ingen politiske grupperinger fikk hegemoni. Likevel – eller nettopp derfor – bar stoffet preg av splittelser og uenighet like mye som samling om felles verdier.

Årene 1974-1976 var den perioden musikkbevegelsen i størst grad fikk spredt sin ideologi, gjennom *Vår Musikk*, men også gjennom andre kanaler, og da som en egen bevegelse, og ikke bare som kulturelt vedheng til EEC-striden. Men bevegelsen hadde kommet sent i gang, og før den hadde kommet ordentlig i gang gikk den i oppløsning, dramatisk illustrert ved anti-MGP-aksjonen i 1976. I Sverige i samme periode nådde *musikrörelsen* sitt høydepunkt organisatorisk og innflytelsesmessig. *Musikrörelsen* hadde en avgjørende fordel i større tilgang til offentligheten, og de svenske musikkaktivistene kunne høste fruktene av, eller flyte på, en møysommelig oppbygging siden 1969. I Norge skjedde all oppbygging i denne korte perioden midt på 1970-tallet, mens splittelsene og tilbakeslaget kom omtrent samtidig i Norge og Sverige. Splittelsene skyldtes i begge land tiltagende politisering av bevegelsen. Siden ulike forhold hadde ført til at ml-bevegelsen hadde fått hegemoni både på ytterste venstre fløy og i musikkbevegelsen, var det dens nye og sterkt sekteriske musikkpolitikk som sto i kontroversens sentrum i Norge. Den svenske musikkdebatten i samme periode var mer fraksjonert, men ikke vesensforskjellig.

Politisk splittelse var imidlertid ikke den eneste årsaken til musikkbevegelsens problemer. I Norge og Sverige var det grovt sett den samme ungdomsopprørergenerasjonen som var aktive i de respektive bevegelsene. Etter midten av 70-tallet hadde aktører i begge land, ettersom de ble eldre og fikk flere forpliktelser, mindre tid og overskudd til aktivistarbeid. Derfor begynte bevegelsene også å svekkes omtrent samtidig.

KAPITTEL 6.

MAI 1976-1979 – LINJESKIFTER OG GJENOPPBYGGING

Tidsrommet 1976-1979 var ikke en homogen periode i Mais historie, men det er viktige hendelser som avgrenser den fra de tilstøtende periodene. 1976 representerer et nullpunkt der økonomisk krise og regimeskifte sammenfalt. Dette er emnet for kapitlets første hovedavsnitt, som tar for seg de organisatoriske og ideologiske endringene. Selskapet måtte tilføres ny kapital gjennom pengeinnsamling, staben slankes og antall utgivelser begrenses. Utviklingen fra perioden 1974-1975, med svekking av aktivistenes rolle og sterkere styring av utgivelsene, kulminerte. Det ble foretatt grep som avskaffet aktivistdemokratiet både i praksis og som ideal, og Mai fikk et mer konvensjonelt styre der kontoret og selskapets nye daglige leder, Sæmund Fiskvik, hadde størst makt. Samtidig ble utgivelsespolitikken snevret inn, og preget av Fiskviks Kark-linje. I stor grad kan den karakteriseres som tradisjonsmobilisering for ml-bevegelsen. Etter hvert ble både Mai og Kark-linja utsatt for kritikk fra flere hold, og i 1978 ble utgivelsespolitikken igjen endret. Det andre hovedavsnittet tar for seg Mais plateutgivelser i hele perioden 1976-1979, og drøfter årsakene til og konsekvensene av utviklingen mot større mangfold.

På terskelen til 1980-tallet var Mai et helt annet plateselskap enn i 1976, politisk åpnere og med stabil økonomi. Kapitlets siste hovedavsnitt tar for seg hvordan Mais målsetninger og strategier endret seg i takt med dette. I 1979 ble aktivistene på ny invitert til å komme med innspill og forslag. Samtidig ble en ny innsamlingskampanje satt i gang, denne gangen for å virkeliggjøre Mais gamle mål om å etablere et eget, permanent studio. Ettersom *Vår Musikk* ble lagt ned, og Samspill forsvant, var Mai i praksis den eneste av musikkbevegelsens institusjoner. Plateselskapet tok på seg oppgaver som artistformidling og konsertarrangementer etter hvert som det ble sterkere. Optimismen kom tilbake, og Mai framsto som et sterkere selskap enn noensinne.

REGIMESKIFTET

På et tidspunkt mellom støtteaksjonærkonferansen 27. september 1975 og 12. februar 1976 sluttet Anders Johansson som daglig leder for Mai og flyttet tilbake til Sverige.³⁷⁶ Inn som ny leder kom Sæmund Fiskvik, etter hans minne i januar 1976.³⁷⁷ Som med ansettelsen av Johansson er omstendighetene rundt noe uklare, men ml-medlemmet Fiskvik var, som Johansson

³⁷⁶ Det tidligste dokumentet jeg har funnet som er undertegnet av Sæmund Fiskvik som daglig leder av Mai er fra 12. februar 1976, "Protokoll fra møte mellom plateutvalgsgruppa og kontorstabem" (TBP og SFP). Her refereres det til et møte mellom de samme partene 27. november 1975, men det går ikke fram om Fiskvik eller Johansson da representerte kontorstabem.

³⁷⁷ Intervju med Sæmund Fiskvik.

hadde vært, Oktobers kandidat til vervet.³⁷⁸ Flere omstendigheter styrket Fiskviks kandidatur. Som musiker hadde han erfaring med selskapet, og som støtteaksjonær hadde han også vært med på å fatte beslutninger og deltatt i debatten rundt Mai. Fiskvik hadde også engasjert seg i ml-bevegelsens interne musikkdebatt med teoretiske bidrag, og framsto som en ledende figur i utviklingen av marxistisk musikkanalyse. Dertil var han en person med betydelig personlig autoritet, som ikke var redd for å sette ting på spissen, provosere eller gjøre seg til uvenns med folk for å få gjennomslag for sitt syn. I tillegg hadde han god organisasjonserfaring, blant annet gjennom å ha arrangert ml-studiesirkler i Trøndelag.³⁷⁹ Fiskvik mener selv at hans politiske tilknytning var det utslagsgivende, og sier at han ble bedt om å søke av ml-ledelsen.³⁸⁰ Tor Bernhardsen hevder imidlertid at det var få som framsto som egnede kandidater. Fiskvik hadde nylig avtjent militærtjeneste, og var på utkikk etter jobb. Men heller ikke denne gangen var ansettelsen av ny daglig leder for Mai uomstridt, og igjen var Helge Pran involvert. Pran var den formelle innehaveren av Samspills aksjepost i Mai. Han hadde vært skeptisk til Anders Johansson, og likte dårlig at Oktober (som gjennom Prans initiativ hadde blitt involvert) og bak dem ml-bevegelsen hadde så stor innflytelse. Pran sier i dag at hans ønske var et plateselskap for hele venstresida i norsk politikk, og ikke et partitilknyttet selskap.³⁸¹ Aktivistdemokratiet var også viktig for Pran, og det var ikke uten bekymring han allerede med Anders Johansson som daglig leder merket at selskapet han hadde vært sentral i å starte, var i ferd med å bli overtatt av andre og bli styrt etter andre prinsipper.

Hvilket Mai-organ – styre, arbeidsutvalg eller generalforsamling – som ansatte Sæmund Fiskvik, er ikke kjent.³⁸² Etter aksjeloven skulle generalforsamlingen, aksjeeierne Oktober og Samspill med hver sine 50 % av aksjene, ha denne myndigheten. Det er dermed sannsynlig at Oktober og ml-lojale innen Samspill sikret Fiskvik jobben. Samspill var ved årsskiftet 1975-1976 løs og lite aktiv, og kunne derfor bli påvirket og dominert av en sterkere organisasjon. Mai sto foran store organisatoriske og ideologiske endringer, og selv om endringsprosessen hadde begynt under Johansson, er det først med Fiskviks entré at vi kan snakke om et regimeskifte og ml-hegemoni.

I sammenligningen med den svenske *musikrörelsen* er det relevant å sammenligne Mai under Sæmund Fiskviks tidlige ledelse med de partidrevne plateselskapene. Mais søsterselskap i Sverige var SKPs plateselskap Oktober, der Anders Johansson begynte å jobbe. Dette selskapet

³⁷⁸ Intervju med Tor Bernhardsen (1).

³⁷⁹ Skevik 2002 s. 43-44.

³⁸⁰ Intervju med Sæmund Fiskvik.

³⁸¹ Intervju med Helge Pran.

³⁸² Se kapittel 4 om forvirringen rundt begreper og myndighetsområde.

hadde brutt med SAM og Plattlangarna, og startet sitt eget distribusjonsnettverk, Engelbrekt Distribution. Mai gikk ikke så langt som til å bryte med SAM, men samarbeidet med begge, så Mais linjeskifte gikk ikke så langt som til å bare forholde seg til partipolitiske søsterselskaper.

Omorganisering, opprydding og pengeinnsamling

I kapittel fire viste jeg hvordan prinsippene for aktivistdemokrati og forretningsdrift var vanskelig å samkjøre i Mai, og hvordan forslag til endringer og justeringer ble fremmet uten at selve aktivistdemokratiprinsippet helt ble forkastet. Jeg kommenterte også uklarheten rundt hvilke organer som var beslutningsdyktige, og at den makten i praksis lå hos de ansatte i Mai. Det første Sæmund Fiskvik gjorde som daglig leder var å rydde opp i forvirringen og drive gjennom at Mai skulle styres etter forretningsmessige prinsipper.

Nedleggelsen av Plateutvalgsgruppa

Allerede 27. november 1975 ble det holdt et møte mellom plateutvalgsgruppa og Mais kontorstab der PU med flertallsvedtak ble vedtatt nedlagt.³⁸³ Protokoll fra møtet ble neppe skrevet, og det er uvisst om Johansson eller Fiskvik da var leder. Sannsynligvis var det Johansson som satte i gang prosessen, Fiskvik mener som nevnt at han ble ansatt i januar 1976. PU-leder Jan Storø mener dog at Fiskvik tok initiativ til nedleggelsen.³⁸⁴ PU hadde imidlertid vært en del av Mais struktur fra starten, og vedtaket brøt med aktivistdemokratiidealet. Det ble derfor stilt spørsmål ved legitimiteten og omstendighetene rundt vedtaket. 12. februar ble det derfor holdt et nytt møte mellom partene, og en protokoll med en utførlig begrunnelse for vedtaket ble utformet.³⁸⁵ Begrunnelsen var at PU var et ustabilt og udemokratisk organ, siden det var selvsupplerende og ikke valgt. Kontorets fortrinn var stabilitet, faglig kompetanse, kontakt med ”den musikkørsla som dekkes av Mais formålparagraf” og nok arbeidskapasitet med sine 9 ansatte. Da PU ble opprettet, hadde Mai bare to ansatte. Ansvar for utgivelsespolitikken ble overført til daglig leder i samarbeid med resten av kontoret. Som forutsetning for maktoverføringen ble det likevel stilt at ”kontoret jamt tar del i musikkdiskusjoner med andre.”³⁸⁶

Protokollen ble undertegnet av Sæmund Fiskvik og Jan Storø. Storø opplevde det som negativt at aktivistleddet på denne måten ble fjernet fra organisasjonen. Men han hadde vansker for å komme med argumenter mot kritikken, og mener han ikke hadde tilstrekkelig tyngde i miljøet til å opponere. Han framhever også at Sæmund Fiskvik var en mann med stor personlig

³⁸³ Møtet omtales i ”Protokoll fra fellesmøtet mellom plateutvalgsgruppa og kontorstaben 12./2.-76”. (TBP og SFP)

³⁸⁴ Intervju med Jan Storø.

³⁸⁵ ”Protokoll fra fellesmøtet mellom plateutvalgsgruppa og kontorstaben 12./2.-76”. (TBP og SFP)

styrke, og vanskelig å si imot. Sæmund Fiskvik mener imidlertid at PU i for stor grad hadde fått styre Mais utgivelsespolitikk, som dermed hadde blitt preget av tilfeldigheter og manglende hensyn til økonomistyring. Dette passer ikke med Storøs utsagn om at PU ofte ble forbigått og at utvalget manglet tyngde (se kapittel 4). Forklaringen på de forskjellige oppfatningene er sannsynligvis at Mais utgivelsespolitikk ikke fulgte ett enkelt prinsipp, men at utgivelser kom til etter initiativ fra ulike hold, og at flere beslutninger ble tatt utenom de offisielle organene. Flere utgivelser ble, som jeg har vist, sterkt omdiskutert i ettertid. Beslutningsprosessene hadde også blitt kritisert i forbindelse med støtteaksjonær-generalforsamlingen og -konferansen i henholdsvis 1974 og 1975.

Selv om aktivistleddet mistet formell og reell makt i Mai, ble det ikke sjaltet helt ut. Da Mai måtte kutte i staben kort tid senere, behøvdes frivillig innsats fra gamle aktivister og tidligere ansatte. Jan Storø fikk ny plass som representant for støtteaksjonærene i Mais nye styre, fungerte som kontakt for artister og var med på å bygge Mais lydstudio.³⁸⁷ Men i samband med konstitueringen av det nye styret var gamle Samspill var i ferd med å bli helt avviklet.

Nytt styre

Neste steg i Sæmund Fiskviks omorganisering av Mai var å skape orden i forvirringen rundt oppnevning av arbeidsutvalg eller styre, og generalforsamlingens og støtteaksjonærenes roller. 20. februar 1976 ble det avholdt ekstraordinær generalforsamling. Dette var en konvensjonell generalforsamling der Oktober var representert av Atle Grøhn, og Samspills styre av Per Glennås og Dag Kolaas. I forkant av generalforsamlingen hadde Samspills aksjer blitt overført fra Helge Pran til Dag Kolaas. Kolaas forteller at dette ble gjort etter initiativ fra Fiskvik. Prans motstand mot Oktober og ml-bevegelsens innflytelse er en åpenbar årsak til ønsket om å begrense hans påvirkningskraft. Fiskvik understreker imidlertid at det var tvingende nødvendig å drive Mai forretningsmessig forsvarlig med hensyn til planlegging og økonomi. Han oppfattet det som at Pran og andre med allmøtedemokratiske idealer sto i veien for en nødvendig reform. Ønsket om ideologisk kontroll samvirket dessuten med ønsket om driftsreform. Etersom Samspill var en løs organisasjon var det enkelt for en velorganisert interessegruppe som ml-bevegelsen å dominere den ved behov. Aksjeoverføringen kan meget vel ha skjedd på en formelt korrekt måte, men

³⁸⁶ "Protokoll fra fellesmøtet mellom plateutvalgsgruppa og kontorstabem 12./2.-76" (TBP og SFP)

³⁸⁷ "Protokoll fra ekstraordinær generalforsamling i Plateselskapet MAI A/S fredag den 20. februar 1976". (TBP og SFP) Intervju med Jan Storø.

hendelsen gikk sterkt inn på Helge Pran, og Dag Kolaas betegner i dag omstendighetene som beklagelige.³⁸⁸

Dagsorden for generalforsamlingen var overdragelse av aksjer, valg av nytt styre og orientering rundt Mais planer ved Sæmund Fiskvik, med påfølgende diskusjon. Aksjeoverdragelsen var en sandpåstrøing av hendelsene beskrevet i forrige avsnitt. Møtets viktigste funksjon var å velge nytt styre og knesette at aksjelovens prinsipper gjaldt for valg av styre. At det var nødvendig å presisere og legitimere det siste, samt å fraskrive støtteaksjonærene all hevd på innflytelse, går fram av et håndskrevet protokollvedlegg, signert av aksjerepresentantene, her sitert i sin helhet:

- 1) GF [generalforsamlingen] presiserer at det er GF og denne alene som velger styret i MAI. Konferanser av støtteaksjonærer har ingen valgmyndighet til styret.
- 2) Disse konferansene har heller ikke, slik det går fram av protokollene, verken i -74 eller -75 uttalt seg rådgivende på dette området.³⁸⁹

Det nye styret besto av fem mann. Sæmund Fiskvik og Tor Bernhardsen representerte Mais ansatte, med Fiskvik som daglig leder. Atle Grøhn representerte Oktober, og Dag Kolaas Samspill. Som representant for støtteaksjonærene deltok Jan Storø. Aktivistene ble altså ikke utelukket fra Mais styre, og Storø var i motsetning til de andre i styret ikke medlem av AKP (ml). Men det var ml-bevegelsens representanter som hadde den hegemoniske virkelighetsforståelsen, med Fiskvik som ledende ideolog. Dette gjaldt ikke bare for økonomien, men også for utgivelsespolitikken. Her vil jeg trekke inn den norske sosiologen Stein Bråtens teori om modellmakt. Bråtens utgangspunkt var et lovvedtak om at de ansatte skulle ha rett til å være representert i styret til bedrifter av en viss størrelse, slik at deres syn skulle være representert når viktige beslutninger om bedriften ble tatt. Bråten observerte at de ansattes representanter tenderte til å overta eierens virkelighetsforståelse og akseptere beslutninger de ville vært imot om de hadde stått utenfor styret. Dette forklarte Bråten med at eierne hadde bedre informasjonstilgang og en teoretisk situasjonsforståelse med gitte svar de ansatte ikke hadde noe alternativ til.³⁹⁰ Selv om situasjonen ikke er direkte analog med forholdet mellom ml'ere og andre i Mai, mener jeg at Bråtens teori bidrar til å forklare hvorfor det ikke ble noe klart brudd. Potensiell motstand ble absorbert.

³⁸⁸ Intervju med Dag Kolaas.

³⁸⁹ "Vedlegg til protokoll GF 20/2 -76" (SFP). Punkt 2 motsies av andre kilder. Støtteaksjonærgeneralforsamlingen valgte i oktober 1974 egne representanter til AU (se kapittel 4).

³⁹⁰ Stein Bråten: *Dialogens vilkår i datasamfunnet*. Oslo 1983.

I 1977 eller 1978 ble Samspills aksjer overført til Oktober, slik at Atle Grøhn på generalforsamlingene representerte 100 % av aksjene.³⁹¹ I mars 1979 ble styret redusert til tre mann, og bestod da av Fiskvik, Bernhardsen og Grøhn.³⁹² Representantene for Samspill og støtteaksjonærene var dermed fjernet, og styret bestod dermed av bare ml-ere.

Pengekrise og konsolidering av det nye regimet

Sommeren 1976 var det klart at Mai befant seg i store økonomiske vanskeligheter. Det var da over et år siden Mai hadde hatt en virkelig salgssuksess med Vømmøls andre plate, men mange har i ettertid stilt spørsmålet om hvor alle pengene ble av, særlig tatt i betraktning at så mye arbeidsinnsats ble lagt ned uten kompensasjon. Det korte svaret er at altfor mange av Mais produksjoner kostet altfor mye og solgte altfor lite. Sæmund Fiskvik ga fort opp å finne ut nøyaktig hvor pengene hadde tatt veien, men han la likevel fram en grundig analyse av hvilke feil som hadde blitt begått.³⁹³ Hovedansvaret plasserte han på Mais ledelse og dens manglende økonomikunnskap og evne til planlegging. Han påpekte at ingen kapitalakkumulering eller fonddannelse hadde funnet sted, og at pengene i stedet hadde gått rett til nye produksjoner. Videre mente han at kostnadene hadde vært for høye, at markedsføring og utgivelsesplanlegging hadde vært for dårlig, samt at staben hadde økt samtidig som platesalget hadde falt.³⁹⁴

Fiskvik mente at en grunnleggende årsak var misforstått ikke-kommersialisme, og pekte dermed på et av non-profitt-organisasjoners dilemmaer. Målet for driften var å oppfylle den kulturpolitiske målsetningen, og ikke å maksimere profitt. men Fiskvik hevdet for Mai at "ein mest skulle tru at 'ikke-kommersiell' skulle tolkast som ikke-lønnsemd."³⁹⁵ Han mente også at suksessen med Vømmøl hadde forsterket problemet: "Vømmølsuksessen [...] dro med seg ei baksida [...] økonomien vart ikkje teken alvorleg sidan han ikkje representerte noko problem."³⁹⁶

I det store og hele holder nok Fiskviks analyse av årsakene til Mais økonomiske uføre vann. Ingen jeg har snakket med har fremmet mistanker om underslag, og mange har pekt på de samme problemene. Det må også understrekes at Mais utviklingsmønster ikke er unikt. I Malm og Wallis' modell over utviklingsfaser i entusiast-plateselskapers virksomhet, er umiddelbar

³⁹¹ Ifølge "Protokoll fra generalforsamling i plateselskapet MAI A/S" (SFP) datert tirsdag 20. mars 1979 representerte Grøhn da 100% av aksjene, og dokumentet sier ikke noe om godkjenning av overføring av aksjer. Hadde overføringen skjedd nylig burde dette ha vært opplyst. Jeg holder det derfor for sannsynlig at overføringen skjedde i 1977 eller 1978.

³⁹² "Protokoll fra generalforsamling i plateselskapet MAI A/S" datert tirsdag 20. mars 1979. Anmelding av vedtektsendring datert 5. desember 1979. (begge SFP)

³⁹³ Intervju med Sæmund Fiskvik i *Klassekampen* 12. mars 1983. "Orientering om den økonomiske stoda i plateselskapet Mai" Datert 23. juni 1976. (TBP)

³⁹⁴ "Orientering om den økonomiske stoda i plateselskapet Mai" s. 4. (TBP)

³⁹⁵ Ibid.

suksess (som Mai hadde med Vømmøl), etterfulgt av manglende kontroll og konkurs, beskrevet.³⁹⁷ Mai befant seg i 1976 i en situasjon der pengeproblemene måtte håndteres, og ved hjelp av en ny tilførsel av organisasjons- og økonomi-kunnskap samt økonomiske ressurser ble selskapet penset inn på den begrensede suksess' vei. Av *musikrørelse*-selskapene er det nærliggende å sammenligne med MNW, som ble reddet av sin "rike onkel" Tore Berger. En slik velgjører hadde ikke Mai, men støtteaksje-innsamlingen i 1973 hadde vært en suksess som dessuten var mer i tråd med selskapets aktivistinnsettings-ideal (ikke lenger aktivistmakt-ideal) enn én enkelt mesens gavmildhet ville ha vært.

23. juni 1976 gikk startskuddet for en innsamlingsaksjon som tok sikte på å skaffe til veie "et par hundre tusen" som et engangsbeløp innen vinteren for å bedre likviditeten og rette opp økonomien. Skrivet "Orientering om den økonomiske stoda i plateselskapet Mai" ble sendt til Mais kommisjonærer, støtteaksjonærer, aktivister, artister og andre med tilknytning til Mai.³⁹⁸ Sæmund Fiskviks redegjorde her for de organisatoriske og økonomiske vanskelighetene, og informerte om hvilke grep som var foretatt og planlagt for å bedre situasjonen. Formålet med skrivet var for det første å gi svar på spørsmålene om hva som hadde gått galt, for det andre å overbevise potensielle givere om at pengene ikke ville gå tapt, men bidra til å sikre jevn og forsvarlig drift.³⁹⁹ Redegjørelsen bidro dermed også til å gi det nye regimet legitimitet, ideologisk så vel som driftsmessig. Om ikke den økonomiske krisa var den direkte årsaken til regimeskiftet, gjorde den skiftet lettere å forsvare, og styrket overbevisningen til de som mente at det var til det bedre.

Klassekampen dekket innsamlingsaksjonen, og bibrakte hovedtrekkene i orienteringen.⁴⁰⁰ Innsamlingskampanjer var på dette tidspunktet ikke noe uvanlig for den jevne *Klassekampen*-leser. Flere innsamlings- og vervingskampanjer hadde blitt satt i gang av ml-bevegelsen for å skaffe trykkeri og øke *Klassekampens* utgivelsesfrekvens og lesertall. Det er sannsynlig at ml-bevegelsens innsamlingskultur og nettverk ikke bare lettet, men faktisk var avgjørende for at innsamlingen ble vellykket. Selskapets troverdighet var svekket, og en løsere innsamlingskampanje i stil med støtteaksjekampanjen i 1973 ville neppe ført fram. Summen det ble bedt om var også høyere enn i 1973, hele 100 kroner.⁴⁰¹ Ettersom det ikke finnes data om

³⁹⁶ Ibid.

³⁹⁷ Wallis og Malm 1983, s. 156. Se vedlegg 2.

³⁹⁸ Ibid, s. 1.

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ *Klassekampen* 29. juni 1976, s. 10-11, fulgt opp 26. oktober 1976, s. 12 da 60 000 var passert, sitat: "sett fart i innsamlinga!"

⁴⁰¹ "Orientering om den økonomiske stoda i plateselskapet Mai" s. 6. (TBP)

hvem som bidro med penger, eller hvor mye, er det imidlertid ikke mulig å si noe sikkert om dette.

Målet om å samle inn et par hundre tusen kroner ble ikke oppnådd, men kampanjen gikk bra nok til at Mai klarte seg. Den ble avblåst da 100 000 kroner var passert i februar 1977, og Mai gikk ikke med underskudd så lenge kampanjen varte.⁴⁰² Den vellykkede innsamlingskampanjen og stabiliseringen var den endelige bekreftelsen på det nye regimets legitimitet. I de neste avsnittene skal jeg først vise hva det nye regimets ideologi og den økonomiske situasjonen innebar for Mais målsetninger, strategier og utgivelsespolitikk.

Nye strategier

En ny arbeidssituasjon

En stor del av kostnadsreduksjonene ble foretatt ved å redusere Mais stab fra åtte til fire fast ansatte medarbeidere. De oppsagte medarbeiderne skulle ideelt knyttes til Mai som aktivister og frilansere, og det ble dannet nye utvalg og arbeidsgrupper og utvalg basert på aktivistinnsats.⁴⁰³ Gruppene skulle i første rekke knyttes til plateutvalg, produksjon (i studio) og grafisk arbeid. Den mest sentrale gruppa ble produksjonsutvalget, med både Mai-ansatte og frivillige.

Nye Samspill

Et tiltak som ble satt inn parallelt med innsamlingsaksjonen var opprettelsen av organisasjonen Nye Samspill 22. juni 1976. Det var denne organisasjonen, og ikke Mai selv, som sto ansvarlig for innsamlingsaksjonen. Med en gave på 100 kroner til hjelpefondet fikk giveren ”pionermedlemskap” i Nye Samspill og rett til å kjøpe Mai-plater til lagerpris.⁴⁰⁴ I opprettelsen av Nye Samspill forsøkte man å mobilisere et nytt ”omland rundt Mai” – eller en musikkbevegelse, om man vil.⁴⁰⁵ Mai hadde fra 1973 forsøkt å mobilisere sine mange støtteaksjonærer i en bredere musikkbevegelse, men det fantes ingen rammeorganisasjon for støtte medlemmene. En slik organisasjon fantes derimot i Samspill, men Samspill hadde liten medlemsmasse. Med Nye Samspill forsøkte man en kombinasjon, der støtte til Mai ga fordeler i form av rabatterte LPer, samtidig som man ble innlemmet i en landsomfattende organisasjon.

Opprettelsen av Nye Samspill var en erkjennelse av at gamle Samspill hadde visnet hen. Årsakene til Samspills nedgang er dels å finne i at flere av Samspill-medlemmene brukte sin arbeidskapasitet på Mai og *Vår Musikk*. Årsaken bak dette igjen er at Samspill var et lite miljø

⁴⁰² ”Varsko her” april/mai 1977 s. 7. Informasjonsskriv til Mais kommisjonærer og Oktober-bokhandlene. (TBP)

⁴⁰³ ”Orientering om den økonomiske stoda i plateselskapet Mai” s. 2. (TBP)

⁴⁰⁴ Ibid, s. 6.

som ikke klarte å ekspandere, men som heller ble rammet av avskallinger. Viseklubber og visefora landet rundt fylte mange av funksjonene Samspill hadde ambisjoner om, med amatøraktivitet og konserter. Samspill ble tidlig oppgitt som interesseorganisasjon for musikere, og i 1976 var den opprinnelige entusiasmen for manges vedkommende ikke så sterk lenger.

Nye Samspill var ment å skulle fylle mange av de samme funksjonene som gamle Samspill, og et virksomt Nye Samspill ble ansett som en nødvendighet for at Mai skulle lykkes: ”Viss ikkje er det heile tida ein fare for at verksemda med plateutgjeving o.l. blir eit fånytted fåmanns-verk.”⁴⁰⁶ Et fasttømret program ble ikke lagt fram, men det ble lagt vekt på at Nye Samspill for det første skulle være et musikkpolitisk diskusjonsforum der også Mais utgivelser og innholdet i *Vår Musikk* skulle drøftes og kritiseres. For det andre skulle Nye Samspill arrangere konserter, festivaler og andre slags sammenkomster med musikk og musikkdiskusjon i fokus.

Forsøket mislyktes imidlertid, og Nye Samspill har etterlatt seg enda færre levninger i form av skrift og minne enn gamle Samspill, og foreningen var i grunnen lite mer enn et instrument for pengeinnsamling. I *Materialisten 5* (1977) refereres det til et debattmøte arrangert av Samspill [sic] høsten 1976, der en av konfrontasjonene mellom Sæmund Fiskvik og paret Aakervik fant sted.⁴⁰⁷ Det er dog ingen grunn til at slike møter ikke skulle kunne arrangeres uten Nye Samspill, og dette var nok i realiteten møter der den samme gamle kretsen av aktivister og Mai-tilknyttede møttes. Rockediskusjonen viser også at det var strenge ideologiske rammer for musikkpolitiske meninger, og at ml-hegemoniet i realiteten umuliggjorde den brede debatten, og ikke minst takhøyden Nye Samspill hadde trengt for å utvikle seg til en dynamisk aktør i norsk musikkliv.

Ny satsing på alternative distribusjonsformer

Som vist i kapittel 4 ønsket Mai alt i 1975 å minske avhengigheten av de vanlige distribusjonskanalene for plater, men sommeren 1976 ble 80 % av Mais plater solgt av vanlige musikkhandlere, det samme som et snaut år tidligere.⁴⁰⁸ Innsamlingskampanjen ble en anledning til å verve et alternativt nettverk med kommisjonærer i lokalsamfunn, på skoler og på arbeidsplasser. Kommisjonærene fikk kjøpe plater til samme pris som butikkene, og mottok skrivet ”Varsko her” med informasjon om platene og Mais virksomhet, samt tips om

⁴⁰⁵ ”Orientering om den økonomiske stoda i plateselskapet Mai” s. 5. (TBP)

⁴⁰⁶ Ibid, s. 5.

⁴⁰⁷ *Materialisten 5/1977*, s. 73.

⁴⁰⁸ ”Orientering om den økonomiske stoda i plateselskapet Mai” s. 5. (TBP)

markedsføring og arbeidsmåter.⁴⁰⁹ Det var viktig for Mai å etablere et kommisjonærnettverk av flere årsaker. Mange platebutikker ønsket ikke å ta inn Mai-plater, enkelte ønsket ikke en gang Vømmøl, på grunn av Mais politiske linje.⁴¹⁰ Det var ikke bare politiske årsaker til at Mai hadde problemer med å få platene ut, selv om de ble særlig vektlagt. Sæmund Fiskvik forteller at et av problemene ved hans overtakelse var at Mai i for liten grad aktivt reklamerte for og solgte plater til butikkene, og heller ventet på bestillinger.⁴¹¹ Utsagnet samsvarer med den kritikk han rettet mot Mai i forbindelse med innsamlingskampanjen. Den nye vektleggingen av kommisjonærordningen må imidlertid også forklares med endringene i Mais utgivelsespolitikk og målsetninger, og ml-ideologien som lå bak. Mai forsøkte i 1976-77 å nå ut til arbeiderklassen der arbeiderklassen var å finne, og i samsvar med ml-ideologien så man for seg en situasjon med skjerpert klassekonflikt: ”I framtida vil kan hende kommisjonærordninga vera hovudforma for sal, og under fascistiske tilstander kan slikt sal til og med vera einaste måte... [...] Då treng vi folk på kvar arbeidsplass og skule.”⁴¹²

Jeg har ikke funnet tall som sier noe direkte om hvor mye av Mai-salget som gikk gjennom kommisjonærkanalene. Men av *Varsko her* 2 fra april/mai 1977 fra går det fram at 25 % av salget gikk gjennom Oktober-butikkene, mot 8-12 % i 1975.⁴¹³ Hvis man tar utgangspunkt i opplysningen om at støtteaksjonærene sto for 10 % av salget i 1975 og antar at kommisjonærkampanjen førte til en tilsvarende økning av denne andelen, kryper andelen av plater distribuert utenom ordinære musikkforretninger opp mot 40-50 %.⁴¹⁴ Selv om dette er et løst og usikkert anslag kan det slås fast at det var en klar endring av Mais distribusjonsmønster mellom 1975 og 1977. Dette kan dels forklares med Mais satsing på alternative distribusjonsformer gjennom sitt eget og Oktobers nettverk. Men viktigere årsaker til endringen var nok fraværet av nye storselgere etter Vømmøl Spellmannslag, og Mais nye utgivelsespolitikk.

⁴⁰⁹ Skrivet *Mai-kommisjonæren* skiftet etter ett nummer navn til *Varsko Her*. Skrivet gikk til kommisjonærer og Oktober-bokhandlene. Den eneste utgaven av disse jeg har funnet er *Varsko Her* nummer 2 fra april/mai 1977.

⁴¹⁰ Plateselskapet Euronett produserte etter oppmodning fra en gruppe musikkforhandlere i Trondheim LPen *Vørterøl songlag spælle Vømmøl*, med cover-versjoner av Vømmøls mindre politiske sanger. Mai anmeldte utgivelsen til Forbrukerombudsmannen for brudd på markedsføringsloven, ettersom de mente at LPens omslag ikke gjorde det tydelig at den ikke inneholdt originalinnspillinger. Mai fikk medhold, og Euronett måtte endre på omslaget. Hendelsen bekreftet Mais negative syn på den etablerte platebransjen. Kilder: ”Orientering om den økonomiske stoda i plateselskapet Mai” s. 2 (TBP), *Klassekampen* 29. juni 1976, s. 11.

⁴¹¹ Intervju med Sæmund Fiskvik.

⁴¹² ”Varsko her” 2, april/mai 1977, s. 12.

⁴¹³ ”Varsko her” 2, april/mai 1977, s. 13. ”Utredning om distribusjonen i Mai” ved Siri Undall. Innlegg støtteaksjonær/musikkaktivistkonferanse 27/10 1975.

⁴¹⁴ ”Utredning om distribusjonen i Mai” ved Siri Undall. Innlegg støtteaksjonærkonferanse 27. oktober 1975.

Nye retningslinjer for utgivelsespolitikken

En måned før innsamlingskampanjen skisserte Sæmund Fiskvik nye retningslinjer for Mai i et intervju i *Klassekampen*.⁴¹⁵ Fiskviks hovedintensjon var å sette normer for ml-bevegelsens musikk-kulturelle aktivitet og utvikling av progressive musikkformer. Bruk av rock og innretning mot et ungdomssegment avviste han som opportunistisk ”gallup-tenking” og knefall for imperialismens motepåfunn. I stedet burde man ”følgja det marxistiske prinsippet om nasjonal form og proletarisk innhald i musikken. Ålment gjeld det å nytta det beste i forma og skrive nye tekster.”⁴¹⁶

Musikken måtte bygge på norske folkelige former, hvilket både var et gode i seg selv, men som også ville slå an og selge hos arbeiderklassen: ”Alle som hevdar at arbeidarklassen ikkje likar norsk folkeleg musikk syner forakt for den nasjonale musikken og for arbeiderklassen.” Tekstene burde ta opp ”viktige konkrete kampsakar, og [mana] til kamp mot dei to imperialistiske supermaktene Sovjet og USA og deira førebuingar til verdskrig”, og dessuten være *for* arbeiderklassen, og ikke bare *om* den.⁴¹⁷ Fiskvik oppfordret kommunister (det vil si ml’ere) til å starte musikkgrupper med disse prinsippene som grunnlag. Fiskvik mente imidlertid at Mai ikke fullt ut kunne basere sin utgivelsespolitikk på dette grunnlaget: ”MAI er ikkje eit motstykke til forlaget Oktober. Mai har gjeve ut – og vil halde fram med å gjeve ut nokre plater med småborgerleg innhald. Vi må la hundre blommar bløme, men det må og vera hagegjerde til blomane.” Men slike utgivelser skulle ikke være Mais hovedoppgave. Fiskvik satte opp to hovedretningslinjer for Mais utgivelser: For det første måtte Mai gi ut flere plater som var direkte rettet til arbeiderklassen og plater med kommunistisk innhold. For det andre måtte Mai gi ut færre plater med ”einskilde artistar som syng sine egne produkt” – det vil si eget repertoar og eget politisk ståsted – og i stedet legge vekt på å gi ut plater knyttet opp til bestemte politiske temaer.

Fiskvik videreførte til fulle denne linja i skrevet som ble sendt ut i samband med innsamlingsaksjonen. Her tok han utgangspunkt i kritikken av Mais drift og utgivelsespolitikk, og hevdet at en av årsakene til Mais vansker var at platene i for liten grad hadde henvendt seg til arbeiderklassen. Problemet var ikke at platene var *for* agitatoriske, men at de var for *lite* agitatoriske. Samtidig satte han en endelig spiker i kista for Mai som musikernes plateselskap:

[Vi trur] MAI har vore for sekterisk i sin utgivingspolitikk fordi ein i stor grad har vendt seg til eit snevert musikkmiljø istaden for til vanlege arbeidsfolk. Heilt frå starten av har

⁴¹⁵ *Klassekampen* 19. mai 1976 s. 12. Samme intervjuet innledet andre runde av rockedebatten (se forrige kapittel).

⁴¹⁶ *Klassekampen* 19. mai 1976 s. 12.

det eksisterte ein ide om at MAI skulle definerast som musikernes plateselskap, og prioritere utgiving av den typen musikk som til no har vore ”mest undertrykt.” [...] Vi trur denne tanken representerer noka av essensen i det vi har våga å kalle ”musikksekskterismen.” [...] I likhet med alle andre kunstarter i dette samfunnet har musikken og musikanane ein tendens til lage kunst for seg sjølve og kvarandre, medan store deler av kunsten dermed blir både uforståeleg og uinteressant for folk flest.⁴¹⁸

Samtidig mente Fiskvik at den nye linja ikke representerte et brudd med Mais opprinnelige formålsparagraf, men at en ytterligere innsnevring innen formålsparagrafens rammer måtte til. Han knyttet dette til kritikken av å la artistene gjøre sine egne ting ”[Ein riktigare arbeidsmåte er å] spørje seg kva for plater folk treng og vil ha av alle dei tenkelege prosjekta ein kan lage innanfor selskapet sin målsetningsparagraf, og så ta initiativet sjølv til å drive fram nett slike produksjonar.”⁴¹⁹

Flere av Sæmund Fiskviks argumenter og synspunkter finner vi igjen i debattene rundt Mais utgivelsesprofil og virksomhet fra støtteaksjonærgeneralforsamlingene i 1974 og 1975, både om den nasjonale musikkformen og om Mai som musikernes plateselskap. Mais formålsparagraf var åpen for fortolkning på disse punktene, og aktivist- og diskusjonsidealet selskapet var bygd på sørget for at både debatt og utgivelsespolitikk var relativt åpen. Med Fiskviks omorganisering, og oppryddingen av det konkurstruede Mai kom en ortodoks ml-tolkning av formålsparagrafen til å sette rammer for utgivelsespolitikken, i det minste i teorien.

MAIS UTGIVELSER 1976-79 – FRA KARK-LINJE TIL TORSKEPUNKT?

Mais har i ettertid i fått rykte på seg for å ha vært et selskap som bare ga ut plater med gammeldans, arbeidermarsjer og røde kor, for å sette det på spissen. Det er nok perioden fra 1976 til begynnelsen av 1978 som har skapt et slikt inntrykk, selv om karakteristikken også for dette tidsrommet er i drøyeste laget. Også under Kark-linja var det en viss forskjell mellom liv og lære. Mange av Mais utgivelser var fortsatt viseplater, for eksempel med Jack Berntsens viseklubb Lovisa, og med Hans og Stein fra det radikale musikkmiljøet i Trondheim. Det kom også LPer med gruppene Strenggejengen og Frosk, som brukte rockeelementer. Begge gruppene ble sammenlignet med Vømmøl Spellmannslag, og Sæmund Fiskvik pekte i rockedebatten på Frosk som et band som i likhet med Vømmøl klarte å blande folkelig musikk med rock på en

⁴¹⁷ *Klassekampen* 19. mai 1976 s. 12. Agitasjon for krigsfare og forberedelser for krig var viktige elementer i ml-bevegelsens virksomhet på denne tida. Se Istad 1992, s. 96-98.

⁴¹⁸ *Klassekampen* 19. mai 1976 s. 12.

akseptabel måte.⁴²⁰ Men selv om troen på ”Vømmøl-formelen” var sterk, er det satsingen på egne prosjektplater som er det mest karakteriske for Mais utgivelser de første drøye to årene med Sæmund Fiskvik som sjef.

Temaplater – Mais egne prosjekter

Mais nye linje var altså å selv ta initiativ til og satse sterkere på plater med tilknytning til bestemte politiske temaer. Dette var ikke noe nytt for Mai, og både Palestinaplata og Amtmandens Døtre ble sett på som vellykkede temaplater for henholdsvis palestineres sak og kvinnesaken.⁴²¹ Da innsamlingsaksjonen ble satt i gang var det konkrete planer om to prosjekter: en streikeplate og en dobbeltplate med gamle og nye revolusjonære arbeidersanger, *Ridderslag*. Særlig den siste ble sett på som viktig: ”[LPen vil] kan hende bli den viktigaste utgjevinga på MAI til no og det største prosjektet vi har gitt oss ut på. Her kjem alle dei viktigaste av dei internasjonale klassiske arbeidarsongane på plate, fleire av dei for første gong på norsk.”⁴²² I etterkant av utgivelsen ble LPen også sett på som Mais viktigste.⁴²³ Kommunistisk tradisjonsmobilisering var den grunnleggende intensjonen med prosjektet, men det ble også brukt for å dokumentere bredden i bevegelsen med røde kor og korps som hadde dannet seg i ml-miljøene. På LPen medvirker røde kor fra Oslo, Trondheim, Bergen og Tromsø, i tillegg til Mai-ensemblet, plateselskapets eget kor. Prosjektet ble samkjørt med Oktober, som samtidig ga ut sangboka *Raud Front!* der tekstene til alle sangene på LPen var med, og produktene ble markedsført ved hjelp av hverandre.⁴²⁴ LPen kom, som Mais første egne temaplate etter Sæmund Fiskviks overtakelse, i tide til julesalget i 1976.

I 1977 kom ytterligere to LPer med kommunistisk tradisjonsmobilisering. *Streik!* inneholdt norske og utenlandske streikesanger fra 20- og 30-tallet samt sanger fra noen av 70-tallets streiker i Norge. MI-bevegelsen sto bak flere av disse streikene, og utgivelsen av *Streik!* ble knyttet direkte til denne bevegelsen. Mai mente at salgspotensialet var stort, oppfordret kommisjonærene til aktivt å oppsøke streikende og streikestøtteaktivister, og satte et mål ved utgivelsen om 3.500 solgte eksemplarer i løpet av 1977.⁴²⁵ Til sammenlikning hadde *Ridderslag* solgt 2000 fram til april/mai 1977. LPen *Raude Flagg*, som i likhet med *Ridderslag* inneholdt

⁴¹⁹ *Klassekampen* 19. mai 1976 s. 12.

⁴²⁰ *Vår Musikk* 7 (1976), s. 10 (Strenggjengen), *Materialisten* 5 (1977), s. 87. (Frosk).

⁴²¹ ”Orientering om den økonomiske stoda i plateselskapet Mai” s. 2. (TBP)

⁴²² *Ibid*, s. 6.

⁴²³ ”Varsko her!” 2, s. 13.

⁴²⁴ Oktober forlag (redaktør ukjent): *Raud Front!* Oslo 1976. I tillegg til de 24 tekstene fra *Ridderslag* finnes 22 tekster fra andre Mai-utgivelser i boka.

⁴²⁵ ”Varsko her!” 2, s. 3.

revolusjonære arbeidersanger, kom ut i forbindelse med 60-årsjubileet for Oktoberrevolusjonen i Russland, og hadde hovedvekt på russiske arbeidersanger og hyllester til Lenin og Stalin. Felles for *Ridderslag*, *Streik!* og *Raude Flagg* er at de medvirkende sangerne og musikerne var amatører i hovedsak tilknyttet Røde kor- og korps-bevegelsen, som sto på høyden i 1977 da Landsforbundet av Raude kor og korps ble dannet.⁴²⁶

Et annet av Mais tradisjonsmobiliseringsprosjekter tok sikte på å dokumentere selve musikkbevegelsen. *Rød Miks anno 1971-1975* inneholdt utvalgte sanger fra LP-utgivelsene til Oktober, Samspill og Mai, samt Isenkrams LP. En tidligere utgitt Vømmøl-sang fulgte med som lokkemat, men hovedformålet var å oppsummere og vise fram musikkbevegelsens bredde: ”denne plata syner likevel framfor alt at den progressive musikkørsla også spenner over mange andre dyktige artistar, og at ho er sær sars allsidig.”⁴²⁷

Et annet satsingsområde for Mais temaplater var å fremme andre lands musikkultur. En plate med musikk fra Albania var ment å komme ut våren 1977.⁴²⁸ Prosjektet ble imidlertid først utsatt, og så skrinlagt. Årsaken skal ha vært praktiske problemer med å organisere innspilling med albanske musikere, men i 1977 ble det også klart for AKP(ml)-ledelsen at det albanske statsbærende kommunistpartiet hadde brutt med Kina. Et kulturelt samarbeid med Albania ble dermed uaktuelt for Mai.⁴²⁹ LPen *Fridomsharpa* kom derimot ut, med opprørssanger fra de britiske øyene som tema og tekster oversatt til norsk. Mai hyrte inn gruppa Stein og Jord til å framføre sangene, forsterket med Steinar Ofsdal. Denne gruppa gjorde seg i samtida bemerket som ulovlige gatesangere, og omsatte ml-musikkpolitikken i praksis ved å basere musikken på gammeldans, oppsøke publikum, spille på fagforeningstilstelninger, politiske møter og også arrangere tilstelninger for arbeidere. Musikerne arbeidet selv i bygningsbransjen, og tok ikke honorar for spillejobbene. På *Fridomsharpa* framførte de heller ikke sitt vanlige repertoar, men fungerte som studiogruppe for Mais prosjekt.

Blant Mais egne prosjekter må også planene om en plate med gammeldansmusikk nevnes. Sæmund Fiskvik hadde ved flere anledninger framhevet denne musikkgenren som særlig folkelig og verdifull.⁴³⁰ En slik plate var på planleggingsstadiet i 1976, men ble først realisert i 1978. Denne LPen, *Grenseløs låt*, ble gjennomført som et skandinavisk samarbeidsprosjekt, med

⁴²⁶ Omslagstekst på *Raude Flagg* (MAI 7707)

⁴²⁷ Omslagstekst på *Rød Miks anno 1971-1975* (MAI 7703).

⁴²⁸ ”Varsko her!” 2, s. 3. (TBP)

⁴²⁹ Intervju med Tor Bernhardsen (2). Om AKP og bruddet Albania/Kina, se Istad: 1992, side 136-140. AKPs offisielle brudd med Albania kom først i 1978.

⁴³⁰ ”Den merkelege musikken” Artikkel av Sæmund Fiskvik alias Kark i *Materialisten* 5 (1977), s. 68-99.

gammeldansmusikere fra Norge, Sverige og Danmark under ledelse av felespilleren Svein Nymo.

Temaplater – artistenes prosjekter

Grenseløs låt ble Mais siste egne prosjekt-LP produsert under ”Kark-linja.” Da den kom ut var for det første rockemusikken på vei inn i varmen igjen, tendensen gikk mot mindre eksplisitt politikk, og Mai fjernet seg fra ideen om at selskapet selv skulle planlegge og gjennomføre produksjoner. Av Mais 20 utgivelser fra og med 1976 til *Grenseløs Låt* kan 9 karakteriseres som prosjekt-LPer, med et tyngdepunkt i 1977.⁴³¹ I samme periode kom det imidlertid ut flere LPer med enkeltartister som bygde på en overordnet idé eller med en rammefortelling.

Geirr Lystrups *Grendervisur og danselåt* hører til denne kategorien, og føyer seg inn i ”norsk” motkultur-tradisjonen. Den er lagt opp som en sangsyklus om ei telemarksbygd, med portretter av bygdefolk i samhold med egen, sterk kultur og i kamp mot rasjonalisering og storsamfunnets krav. På denne LPer sang Lystrup med sterkere dialektislett enn på sine tidligere utgivelser, og musikalsk tok han i bruk gammeldansvarianter som pols og polka. Lystrup uttalte i intervju i det venstreradikale kulturtidsskriftet *100 blomster* at det var etter inspirasjon fra og i dialog med Mai at LPer fikk denne utformingen, og karakteriserte det som en positiv utvikling fra hans forrige Mai-utgivelse *Ut av din draum*.⁴³² Og han fikk det beste skussmål av Mai: ”Ingen skal vera i tvil om at Geirr med dette har knytt visesongen sin enda tettare til den norske folkemusikken [...] Men denne plata er eit døme på korleis ein slik tradisjon kan førast vidare. [...] Slik ein musikk gir kraft og liv til det vesle grendesamfunnet som songane på denne plata handlar om.”⁴³³

Et eksempel på inkonsekvens i utgivelsespolitikken er musikkteatergruppa Tramteatrets LP *Deep Sea Thriller*. Den viser at Mais rockeboikott ikke var absolutt. LPer tok utgangspunkt i gruppas suksessfulle teaterforestilling med samme navn, som kritiserte den voksende oljeindustrien i Nordsjøen. Suksessen og stykkets innhold gjorde det vanskelig å avvise gruppa, men LPer kom etter påtrykk fra Mai også til å inneholde italienske arbeidersanger og ei Vietnam-verse uten sammenheng med resten av LPer, og fjernt fra rockegenren.⁴³⁴ Dermed er utgivelsen også et eksempel på Mais innflytelse på artistenes prosjekter.

⁴³¹ Dette tallet inkluderer også prosjekter der Mai ikke tok initiativet, og som jeg av plasshensyn ikke vil gå nærmere inn på, LPene *Rallarviser* (MAI 7602) med nettopp rallarviser, og *Trollflir* (MAI 7803) med tonsetninger av lyrikk av AKP (ml)-husdikterne Johanna Schwarz og Asbjørn Elden.

⁴³² Intervju med Geirr Lystrup og Steinar Ofsdal i *100 blomster* 11/1977.

⁴³³ Omslagstekst på Geirr Lystrup: *Grendervisur og danselåt* (MAI 7708).

⁴³⁴ Intervju med Tor Bernhardsen. Fiskvik oversatte selv de italienske sangene. Tekstark til Tramteatret: *Deep sea Thriller* (MAI 7704).

Hans Rotmo var det derimot ikke snakk om å påvirke på denne måten. Hans nye gruppe Arbeidslaget ga ut to LPer på Mai i 1976, og Rotmo videreførte persongalleri og miljøer fra Vømmøl-perioden. Mens Vømmøl tok for seg konflikt og fraflytting i bygda Vømmøldalen, tok Arbeidslaget-låtene opp aktiv klassekamp i by- og industrisamfunnet Porcelenstrand, dit mange av bygdas innbyggere var blitt tvunget til å flytte. ”I motsetning te Vømmøl Spellmannslag som pekt på ting som gikk te helvete, så peke Arbeidslaget på ting som spire og gror og går framover. Vømmøl la fram probleman, Arbeidslaget legg fram løsningsan.”⁴³⁵ ”Løsningen” var noe som ofte ble etterlyst i *Klassekampens* anmeldelser av Mai-plater og andre politiske plater, og her innfridde Rotmo. Forventningen om en kommunistisk samfunnsorden der Vømmøldalen atter skulle befolkes ble uttrykt i tekstene: ”Men barn blir født i Porcelenstrand by / og ska bygg dæ på ny / ska bygg dæ på ny.”⁴³⁶ Selv om Rotmo i flere avisintervjuer har understreket at han aldri var AKP-medlem, er det klart at han hadde status som kulturleverandør til bevegelsen. Arbeidslaget gjorde seg bemerket på norsktoppen og ble tildelt Spelemannprisen, men kom ikke nær salgshallene til Vømmøl.

Mais plateimport

Mais linjeskift i utgivelsespolitikken gjenspeilte seg også i distribusjonen av plater fra utenlandske selskaper. Mai ønsket å operere mer selvstendig fra SAM-distribution, og opprettet kontakt med andre utenlandske plateselskaper.⁴³⁷ Selskapet overtok importen av kinesiske plater fra Kina-Import.⁴³⁸ Mai tok også inn plater fra svenske Oktoberforlaget, som hadde sitt eget distribusjonsnett, Engelbrekt Distribution, uavhengig av SAM-distribution og Plattlangarna. Mai fikk dessuten sine plater distribuert gjennom Engelbrekt.⁴³⁹ Det kom aldri til brudd med SAM-distribution i Sverige, men forholdet til det finske gammelkommunistiske Love Records skar seg fullstendig, og all gjensidig platedistribusjon ble stoppet i en haglskur av gjensidig kommunistisk æreskjelling⁴⁴⁰

Kritikk og selvkritikk – ny omlegging av utgivelsespolitikken fra 1978

Selv om Mais utgivelsespolitikk ikke var så ensidig som de mest karikerte beskrivelsene av selskapet skulle ha det til, er det helt klart at selskapet under ”Kark-linja” ble mer sekteristisk, og

⁴³⁵ Pseudonymet ”Evald Mikaelen” i teksteftet til *Grovarbeid* (MAI 7605).

⁴³⁶ Hans Rotmo: ”Vømmøldal O Vømmøldal” på *Grovarbeid* (MAI 7605).

⁴³⁷ *Varsko her* 2/1977, s. 8.

⁴³⁸ *Ibid*, s. 9.

⁴³⁹ Mitt eget eksemplar av *Streik!* (MAI 7701), kjøpt i Stockholm, er påført klistremerke fra Engelbrekt.

⁴⁴⁰ Brevveksling mellom Love og Mai gjengitt i ”Varsko her” 2/1977, s. 11. (TBP), og referert i *Røde Garde* 2/1977, s. 22. Se også kapittel 4.

distanserte seg fra og utelukket mange blant musikere og publikum. Også innenfor ml-bevegelsen var det misnøye med Sæmund Fiskviks musikkpolitiske linje. Eva Norderhaug gikk i et debattinnlegg i *100 blomster* 1/1978 ut med skarp kritikk etter en korsangpreget ml-kulturmonstring i Oslo konserthus: ”[D]en progressive bevegelsen rir på en nostalgibølge av arbeidersanger og folkemusikk. Folkets musikk i Oslo i dag er jazz, pop, viser og klassisk.”⁴⁴¹ Hun siterte også en inskripsjon på jentetoiletet i Chateau Neuf: ”Nei til Sæmund Fiskviks innsnevra musikkpolitikk! Ja til rock – nei til Vømmøl!”⁴⁴² Fiskvik imøtegikk kritikken ved å definere det som en viktig oppgave å gjenreise arbeidersangtradisjonene, og mente at Norderhaug ikke var så representativ for arbeiderklassens smak som hun trodde, men han ville heller ikke være med på at Chateau Neuf-arrangementet hadde vært ensidig.⁴⁴³ Signaturen Erasmus Fjell inntok en diplomatisk mellomposisjon ved å hevde at kor- og korpsaktivitet var for folkebevegelser å regne, samtidig som han skrev at Mai fortsatt behøvde kritikk, og oppfordret folk til å bruke *100 blomster* som organ.⁴⁴⁴

Rockebandet Bygeriljaen Lumbago lot seg ikke be to ganger da de ble intervjuet av *100 blomster* noen måneder senere. De sammenlignet Mai med pinsebevegelsens plateselskap Klango – et selskap som ga ut musikk for egen menighet og ingen andre.⁴⁴⁵ Bandet kom inn på de vanskelige vilkårene for norske rockegrupper, og uttrykte frustrasjon over stagnasjonen og retningen musikkbevegelsen hadde tatt: ”Vi kunne gå sammen om å dele øvingslokale, utstyr og transportmidler. Hvis Samspill hadde vært noe annet enn hva det er, kunne dette blitt noe mer enn en utopi.”⁴⁴⁶ Paradoksalt nok var rocken på dette tidspunktet igjen inne i varmen hos Mai. Kark-linja ble i løpet av 1978 gradvis myket opp, til fordel for en mer pluralistisk linje. Sæmund Fiskvik uttalte i intervju med *Arbeiderbladet* 9. november 1978 at Mai hadde forsømt rockegenren, og at dette var noe som måtte bøtes på.⁴⁴⁷ Da hadde Mai allerede gitt ut rockeplater med gruppene Folque, Veslefrikk og Ungdomslaget Ny Von. Og da Mai i november 1978 i samband med 5-årsjubileet arrangerte en rockekonsert, der også Bazar medvirket, fikk plateselskapet ros fra musikkavisen *Puls*. *Puls* uttrykte håp om at Mai skulle kunne bidra til utviklingen i norsk rock:

⁴⁴¹ *100 blomster* 1/1978, s. 28.

⁴⁴² Ibid.

⁴⁴³ Ibid.

⁴⁴⁴ Ibid.

⁴⁴⁵ *100 blomster* 3/1978, s. 16-17.

⁴⁴⁶ Ibid.

⁴⁴⁷ *Arbeiderbladet* 9. november 1978, s. 19.

Dersom Mai har tenkt å fortsette sin nye politikk overfor rock, kan vi jo bare gratulere på forhånd. Hittil har det vært mangel både på vilje til å utgi og arrangere for norsk rock. Før det blir en forandring på det kan nemlig ingenting skje, så stå på!⁴⁴⁸

Kritikken mot Mai opphørte imidlertid ikke med det økte mangfoldet. Den kom heller fra flere forskjellige kanter, og Sæmund Fiskvik gikk til stadighet ut og dementerte påstander som at Mai var ”håpløst innsnevra og sekterisk.”⁴⁴⁹ På tampen av 1978 gikk en annen debatt i *100 blomster* og *Klassekampen* der journalist Magne Lindholm kritiserte kvaliteten på enkelte av Mais utgivelser, og hevdet for anmelderstandens del at ”[d]et er slutt på den tida da det var politisk forsvarlig å rose alle MAI-plater opp i skyene for å hjelpe til med å bygge opp selskapet.”⁴⁵⁰

Mais forhold til musikerne

I 1978 inngikk Mai samarbeid med Club 7 om innspilling av klubbens husmusikere til en felles jubileums-dobbelt-LP i anledning klubbens 15-årsjubileum og Mais 5-årsjubileum. Denne LPen har ikke noe politisk budskap eller innhold, utover at den er en dokumentasjon av et annet ikke-kommersielt kulturelt foretak, som Mai dermed indirekte uttrykte støtte til og samhörighet med. På LPen bestemte Club 7-musikerne selv repertoaret, og ble enige seg imellom om fordeling av plass på vinylen. Dette vitner om en endring i det anstrengte forholdet mellom Mai og deler av musikermiljøet. I forrige kapittel var jeg inne på hvordan debattene i og rundt *Vår Musikk* bidro til å distansere mange musikere og artister, og ved Sæmund Fiskviks overtagelse som daglig leder ble det slått fast at Mai ikke skulle være noe musikernes plateselskap. *100 blomster* stilte på tampen av 1977 spørsmål om Mai sto for ”diktatur i musikkbevegelsen” og refererte oppfatningen at Mai var det selskapet der musikerne hadde minst frihet til å lage sine egne produkter.⁴⁵¹ Den tidligere Samspill-musikeren Erik Balke, som hadde reist til USA for å studere da forholdet mellom Mai og musikermiljøet var på det mest anspente, beskrev forandringen som hadde funnet sted da han kom hjem i 1979: ”Før jeg dro hadde det utvikla seg et mildt sagt temmelig spent forhold mellom mange musikanter og MAI. Så det har nok skjedd en gledelig forandring, ser det ut til.”⁴⁵²

⁴⁴⁸ *Puls* 8 (desember) 1978, s. 14.

⁴⁴⁹ *Røde Garde* 3/1978, s. 6. Spørsmålet var retorisk stilt, slik at Fiskvik skulle kunne legge fram sitt syn, men det viser likevel at slike spørsmål var aktuelle.

⁴⁵⁰ *Klassekampen* 26. oktober 1978, s. 16.

⁴⁵¹ *100 blomster* 11/1977.

⁴⁵² Intervju med Erik Balke i *Røde Garde* 3/1979, s. 8.

Når det er sagt må det presiseres at mange musikere og artister var fornøyd med Mai, og så positivt på at selskapet ville være med og påvirke repertoaret. Geirr Lystrups innspilling av *Grendervisur og danselåt* er allerede nevnt. Men også rockebandet Folque, som i utgangspunktet hadde vært skeptiske til Mai på grunn av selskapets dårlige rykte, satte pris på Mais kritikk og forslag i forbindelse med repertoaret på LPen *Dans, dans Olav Liljekrans*.⁴⁵³ Denne LPen var den første rock-dominerte LPen mai ga ut siden Bazar, men Folque hadde det særpreg at de spilte folkemelodier i rockearrangement. Dette gjorde dem attraktive for Mai, som hadde folkemusikk som satsingsområde. Hos Mai opplevde Folque en konstruktiv dialog som bandet hadde savnet hos transnasjonale Philips. At et plateselskap vil ha medbestemmelsesrett over repertoaret er ikke uvanlig i musikkbransjen, og det anstrengte forholdet enkelte fikk skyldtes nok delvis forventninger om at Mai skulle være mer åpent enn andre selskaper. Innstramningen av utgivelsesprofilen i 1976-77 skyldtes også økonomi, og ikke bare ideologi. Musikkbevegelsens egne ble også rammet, blant dem Rolf Aakervik, som forgjeves forsøkte å få Mai til å gi ut en ny Bazar-LP.⁴⁵⁴

Også nye artister så på Mai som et naturlig selskap å gå til, blant dem gruppa Vårsøg, som blant annet blandet nordmørske folketoner og heimstaddikting med rock. Materialet ble ifølge Jan Storø under tvil refusert på ideologisk grunnlag, men denne beslutningen ble kort tid etter karakterisert som ”sektersk og gærn” av Sæmund Fiskvik.⁴⁵⁵ Vårsøg nøt suksess med to LPer på det nystartede Trondheimsplateselskapet Arctic Records. Refuseringen hindret ikke at gruppas musikere senere bidro på flere Mai-utgivelser eller medvirket på Mai-arrangementer.

Årsak til omleggingen: Kark-linjas fallitt og nyorientering i ml-bevegelsen

Den interne kritikken mot Kark-linja var som vi har sett skarp. Som vist i forrige kapittel framholdt Sæmund Fiskvik at særlig motstanden mot rockegenren hadde sine røtter i albansk kulturpolitikk. Etter at bruddet mellom Albania og Kina ble klart for AKP (ml)-ledelsen, ble det uaktuelt og uholdbart for det kinatro partiet og linjas opphavsmann å opprettholde en musikkpolitisk linje som attpåtil var upopulær. Partiet la fra 1978 også om sin linje for forholdet til resten av venstresida i norsk politikk fra sektersk til åpenhet og ønske om allianse og samarbeid i frontorganisasjoner.⁴⁵⁶ Den nye åpenheten gjenspeilte seg også i Mais utgivelsesprofil.

⁴⁵³ Intervju med Folque i *Klassekampen* 3. juni 1978, s. 20.

⁴⁵⁴ Intervju med Rolf Aakervik (2).

⁴⁵⁵ Intervju med Jan Storø. Intervju med Sæmund Fiskvik i *Røde Garde* 3/1978, s. 6.

Årsak til omleggingen: Mai og AKP (ml) sin ungdomspolitik

Det er imidlertid også en annen side ved Mais nye holdning, og da til rock og ungdomsmusikk. Som tidligere vist ble satsing på en egen, separat ungdomskultur avvist under Kark-linja. MI-bevegelsen fikk fra midten av 70-tallet problemer med å rekruttere ungdommer som medlemmer, og satte i juli 1977 i gang en ungdomskampanje som varte i to år før den ble avblåst og erklært som mislykket.⁴⁵⁷ Miljøet rundt Mai hadde erfaring med å arrangere konserter, og selskapets apparat ble aktivisert for å lokke ungdom til AKP(ml).

28. august 1977 kunne Sæmund Fiskvik ønske velkommen til utendørs frikonsert på Ekeberg i Oslo.⁴⁵⁸ Aktivister fra Rød Valgallianse hadde reklamert for konserten blant ”T-baneungdommen,” det apatiske og halvkriminelle ungdomssegmentet AKP (ml) satset på å vekke politisk.⁴⁵⁹ Programmet for dagen virker imidlertid som det stammer fra 1972, og ikke 1977.⁴⁶⁰ Lars Klevstrand, Geirr Lystrup, Jack Berntsen og Oslo Rødt Kor var neppe det mest spennende ”T-baneungdommen” kunne tenke seg. Rockemusikken til Tramteatret og en karateoppvisning var nok mer attraktive tilbud, men i det store og hele var AKP (ml) sin strategi helt ute av synk med ungdommens smak og interesser.⁴⁶¹

Etter en panikkartet første reaksjon på pønk-opprøret i 1977 ble det klart for ml-bevegelsen at deler av denne musikkformen og subkulturen faktisk uttrykte og kanaliserte samfunnskritikk, og ikke bare var et komplott fra musikkindustrien for å fange opp og nøytralisere ungdommens misnøye.⁴⁶² Genren fikk etter hvert høy status, og erklært politiske grupper som The Clash og Tom Robinson Band fikk mye omtale på musikkssidene i *Klassekampen*, *Røde Garde* og *100 blomster*. Rock og pønk ble dermed i 1978 inkorporert i ml-bevegelsens forsøk på å nå ut til ungdommen. Et band som dukket opp i forbindelse med nyorienteringen var Ungdomslaget Ny Von fra Tromsø, som ga ut LP på Mai i 1978. Blant gruppas medlemmer var Marit Mathiesen, tidligere Tromsø-redaktør for *Vår Musikk*, visesanger og politisk aktivist innen ml-bevegelsen. Mai hadde hatt planer om å gi ut plate med henne siden 1974. Et hovedtema var ungdommens og barnas kår i Tromsø, og selv om gruppa hovedsakelig holdt seg til visegenren lanserte de begrepet ”torske-punk” som musikalsk betegnelse, og

⁴⁵⁶ Istad 1992, s. 145-146.

⁴⁵⁷ Istad 1992, s. 110-111, 151-152.

⁴⁵⁸ *Klassekampen*, 29. august 1977, s. 1.

⁴⁵⁹ En populærkulturell framstilling som kan bidra til konkretisering av, og kanskje inspirere til forskning rundt denne subkulturen, er å finne i tegneserieskaperen Christopher Nielsens antologi *Homo Norvegicus* (Oslo 2000), men der under betegnelsen ”narverne” – etter subkulturens baser rundt Narvesen-kioskene langs T-banenettet i Oslo.

⁴⁶⁰ *Klassekampen*, 24. august 1977, s. 5.

⁴⁶¹ Også musikkomtalen og –debattene i partiets ungdomstidsskrift *Røde Garde* i samme periode vitner om dette.

⁴⁶² ”Sex Pistols med nazi-effekter – Punk-rock skal stagge arbeidsløs ungdom” i *Klassekampen* 25. juli 1977.

forsøkte seg på den nye genren.⁴⁶³ Et annet medlem av gruppa, Mais første leder Arvid Esperø, omtaler både musikken og LPens pønk-aktige omslag som kvasi-forsøk på å anvende en genre og en estetikk de ikke behersket, men som var politisk korrekt.⁴⁶⁴

Selve flaggskipet blant de ungdomsinnrettede gruppene ml-bevegelsen kjørte fram var Veslefrikk. Jan Storø forteller at bandet ble til gjennom at han koblet den unge visesangeren Anne Grete Preus med en allerede eksisterende gruppe med erfarne musikere fra miljøet rundt Mai, blant dem Per Vestaby fra Bazar og Hege Rimestad fra Amtmandens Døtre.⁴⁶⁵ I januar 1978 kunngjorde *Klassekampen* at Veslefrikk planla et ungdomsplate-prosjekt.⁴⁶⁶ Målet var å engasjere og aktivisere ungdommen gjennom heftige rockerytmer og tekster om deres egen situasjon. I den forbindelse etterlyste bandet ungdommens egne tekster om deres situasjon og kamper: ”Vi er overbeviste om at det er skrevet slike sanger i samband med alle de aksjonene som har blusset opp blant ungdommen det siste halvåret. [...] Tekstene bør være konkrete historier, gjerne om personer. Dessuten saftige refrenger som er lette å lære.”⁴⁶⁷ LPen ble entusiastisk mottatt i *Klassekampen* med intervju og anmeldelse over et helt oppslag: ”Denne plata må du ha! Veslefrikk markerer begynnelsen på et nytt kapittel i MAI’s [sic] historie – den progressive ungdomskulturens kapittel!”⁴⁶⁸

Men heller ikke Veslefrikk var et rendyrket rockeband. Gruppa arbeidet hele tida med å finne sin egen stil, og forsøkte å finne en blanding av rock og andre musikkformer. Så sent som 1980 forsøkte gruppa seg på ”å blande punk og polka,” ifølge *Klassekampen*.⁴⁶⁹ Da hadde gruppa forlatt Mai til fordel for transnasjonale RCA, og det må understrekes at fusjonering av rock og andre musikkformer var karakteristisk for 1970-tallet, ikke minst i de livsstilsopprørske musikkfokuserede delene av den svenske *musikrörelsen*. Å se på dette bare som uttrykk for en ml-strategi for å nå ungdommen er å forvrengne virkeligheten. Partiets ungdomskampanje ble da også avblåst, og av partileder Pål Steigan avskrevet som mislykket i 1979.⁴⁷⁰ Anders Istad ser på dette som en bekreftelse på at AKP (ml) var et generasjonsfenomen formet av 1960-tallets opprør.⁴⁷¹

⁴⁶³ *Røde Garde* 10/1978, s. 12.

⁴⁶⁴ Intervju med Arvid Esperø.

⁴⁶⁵ Intervju med Jan Storø.

⁴⁶⁶ *Klassekampen* 12. januar 1978, s. 14.

⁴⁶⁷ Ibid.

⁴⁶⁸ *Klassekampen* 3. juli 1978, s. 8-9.

⁴⁶⁹ *Klassekampen* 1. februar 1980, s. 4.

⁴⁷⁰ Istad 1992, s. 151-152.

⁴⁷¹ Ibid.

OPPTAKT TIL 1980-TALLET – EN BLANDING AV GAMLE OG NYE IDEALER

På tross av all kritikk og debatt ble 1978 et godt år for Mai. Selskapet fikk gitt ut 12 LPer, en rekord som senere ikke ble slått. Videre var arbeidet selskapet aktivt som konsertarrangør, særlig i samband med 5-årsjubileet som ble feiret over en hel uke 5.-12. november.⁴⁷² Mot slutten av året oppsummerte Mai 1978 som svært vellykket. ”Aldri før har vi gitt ut så mange plater – og aldri før har vi vært så fornøyde med bredde og kvalitet. Men så har da også det norske progressive musikkmiljøet den seinere tida fostra langt flere dyktige artister enn noen gang.”⁴⁷³ Mai hadde ønske om å gi ut enda flere produksjoner, og det skortet ikke på aktuelle artister i det blomstrende progressive musikkmiljøet.⁴⁷⁴ Men Mai hadde ikke kapital til å satse mer, og selv om selskapet holdt hodet over vannet, slet det ennå med gjeld – i påvente av en ny bestselger.⁴⁷⁵

Endelig eget studio

Mai tok med seg optimismen fra 1978 videre mot tiårsskiftet. 1979 ble året da selskapet blåste nytt liv i to av sine opprinnelige intensjoner. Mai flyttet i januar inn i nye lokaler i Nedre Gate 5 på Grünerløkka i Oslo, og fikk da endelig nok plass til å bygge eget lydstudio.⁴⁷⁶ For å virkeliggjøre planene tok selskapet i bruk et velprøvd virkemiddel, nemlig en innsamlingskampanje. 14. februar startet innsamlingskampanjen, og målet var 60 000 kroner innen påske.⁴⁷⁷ Et bidrag på 100 kroner ga givere rett til å kjøpe alle plater Mai distribuerte til lagerpris fram til 1982, og dette ble presentert som et fornyingstilbud til de som hadde donert penger i 1976. Gaven da hadde gitt tilsvarende rettigheter, som hadde gått ut ved årsskiftet 1978-1979. Mai hadde lenge hatt portabelt 8-spors studioutstyr til å gjøre enkle opptak, og hadde allerede begynt å bygge om de nye lokalene. Målet var nå å ferdigstille et permanent, profesjonelt studio med 16-spors båndopptager og lydмикser i løpet av våren. Målet ble ikke nådd, og i mai var målsetningen å skaffe til veie 50 000 totalt, men studiodriften ble satt i gang med 8-spors-opptageren.⁴⁷⁸ Selvbergingsidealet var fortsatt viktig, men Fiskvik framhevet strukturelle endringer i musikkindustrien, med utvikling mot færre, men mer teknisk avanserte

⁴⁷² *Klassekampen* 17. oktober 1978, s. 15.

⁴⁷³ ”Årets bøker og plater 1978”. Bilag til *Klassekampen* 22. november 1978 med julegavetips fra bl. a. Oktober, Tronsmo og Mai.

⁴⁷⁴ *Klassekampen* 30. juni 1978, s. 5

⁴⁷⁵ Intervju med Sæmund Fiskvik i *Røde Garde* 3/1978, s. 6. Fiskvik anga mangelen på en bestselger som årsak til at gjelden ennå ikke var nedbetalt.

⁴⁷⁶ *Klassekampen* 17. januar 1979, s. 14.

⁴⁷⁷ *Klassekampen* 14. februar 1979, s. 14.

⁴⁷⁸ *Klassekampen* 11. mai 1979, s. 10.

og dyrere innspillingsstudioer, som en viktig årsak til Mais satsing.⁴⁷⁹ Selskapet regnet med å spare penger på egne produksjoner, samt å kunne tjene noe på studioutleie. Men også musikernes og teknikernes arbeidsforhold var begrunnelser for studiobyggingen.⁴⁸⁰

Et nytt aktivistorgan

Støtteaksjonærkonferansene var ved oppstarten av Mai en viktig del av selskapets ideologiske grunnlag, og selv om konferansene ikke fungerte etter hensikten og i 1976 ble nedlagt, var det fortsatt meningen at Mai skulle rådføre seg med et omland av musikkinteresserte. Nye Samspill hadde ikke klart å fylle en slik rolle, og Mai fikk etter hvert et legitimitetsproblem på grunn av manglende kontakt med publikum og musikere. Selv ikke den åpnere linje Mai begynte med i 1978 kompenserte for dette. I mai 1979 erkjente Mai dette, og forsøkte å gjenreise et rådgivende organ:

Enkelte har ymtet frampå at MAI har blitt et vanlig plateselskap der brukerne og kjøperne ikke skulle ha noen innflytelse. MAI har tvert om oppsummert at de *trenger* et slikt forum der folk kan legge fram ideer og kritikk til selskapet. Det ble holdt noen interne møter i høst og de gav gode erfaringer. Derfor slår de nå på stortromma og inviterer alle som er interessert. De håper også at folk utafor Oslo får sjanse til å komme.⁴⁸¹

Mai som musikkbevegelsebygger

Ønsket om et rådgivende organ må også delvis forklares med at Mai i 1979 ikke lenger prioriterte støtte av amatørkultur og amatørartister like høyt, men samtidig ikke ønsket å miste kontakten med entusiastene. Mai ble kritisert for elitedyrking, men Sæmund Fiskvik forsvarte Mais nye prioritering i et innlegg i *Klassekampen* 10. mars 1979: ”ELITEDYRKING? [overskrift] Ja, til ein viss grad, og det er naudsynt. Alternativet er å overgje plassen i sola til kommersartistane åleine, og å hindre progressiv musikkultur å koma ut av amatørstadiet.”⁴⁸² Profesjonalisering ble altså sett på som en forutsetning for en god utvikling av den ikke-kommersielle progressive musikkulturen også på grunnplanet (begrepet ”musikkbevegelsen” ble ikke brukt), og Fiskvik greide ut for hvordan Mai arbeidet for å bygge alternative institusjoner. Studiobyggingen var et viktig tiltak, og han mente at Mai på det tidspunkt brukte mellom 10 % og 15 % av sin arbeidskapasitet på å skaffe artistene spilleoppdrag, anslagsvis 1 000 per år. Mai

⁴⁷⁹ *Klassekampen* 14. februar 1979, s. 14.

⁴⁸⁰ Ibid.

⁴⁸¹ *Klassekampen* 10. mai 1979, s. 10.

arbeidet også med å bygge opp et arkiv over spillesteder for artistene, og Fiskvik uttrykte håp om at det på basis av dette kunne bli ”skipa progressiv(e) musikkorganisasjonar(ar) [sic!] og turnekontor/bookingselskap ved sida av MAI.”⁴⁸³

AVSLUTNING

Mot slutten av perioden 1976-1979 kunne det virke som om Mai endelig var i ferd med å realisere selskapets og musikkbevegelsens målsetninger. Mai hadde bygd seg opp fra å være nærmest konkurs i 1976 til å bli en stabil bedrift med eget innspillingsutstyr. Selskapet hadde klart seg uten å ha hatt noen virkelig store salgssuksesser, ved hjelp av Fiskviks ledelsestalent, nøktern drift, liten stab, dugnadsinnsats og to store donasjonskampanjer via ml-bevegelsens nettverk. Samtidig som bedriften samlet erfaring og profesjonalitet, økte ambisjonene. Endringene i utgivelsesprofil hadde sine årsaker i både ideologi og økonomi. Satt på spissen hadde Mai gått fra en satsing på billigere innspillinger med amatører ut fra et snevert ideologisk grunnlag til å ville satse på teknisk avanserte innspillinger med profesjonelle og halvprofesjonelle artister ut fra et bredere ideologisk grunnlag.

Men uansett hvordan Mai skjøttet sine forretninger og sin spilte sin rolle som ikke-kommersielt, alternativt plateselskap, ble selskapet utsatt for kritikk. Mot slutten av 1970-tallet gikk kritikken på at Mai var i ferd med å ligne et regulært plateselskap. På det regulære platemarkedet møtte også Mai nye utfordringer.

⁴⁸² *Klassekampen* 10. mars 1979, s. 15.

⁴⁸³ *Ibid.*

KAPITTEL 7.

MAI OG MUSIKKBEVEGELSEN 1980-1983 – SLUTT PÅ EN ÆRA ELLER NYE TIDER?

Årene 1980-1983 var kontrastfylte for Mai og musikkbevegelsen. Plateselskapet gikk fra å feire noen av sine største framganger i platesalg og anerkjennelse, til å gå konkurs. Mange av de gamle musikkbevegelse-artistene forlot selskapet, men Mai klarte også å trekke til seg en ny generasjon artister. Selskapet beveget seg på den ene siden mot å bli en del av en ny musikkbevegelse med utspring i pønk- og rockemiljøer, som på flere områder delte Mais non-profit-ideologi. På den andre siden nærmet selskapet seg den etablerte platebransjen i arbeidsmåte og utgivelsesprofil. Forklaringer på selskapets utvikling er å finne i ml-bevegelsens krise på begynnelsen av 1980-tallet, i utviklingen av norsk platebransje og visse deler av norsk musikkliv, samt i indre forhold hos Mai og blant selskapets ansatte.

Kapitlets første hoveddel omhandler en begivenhet av stor symbolsk og praktisk betydning for Mai og musikkbevegelsen i perioden 1980-1983, kontroversen rundt Melodi Grand Prix i 1980, og dens årsaker og virkninger. Neste hoveddel tar for seg Mais utvikling som plateselskap. Siden Mai i denne perioden gikk over til å operere utelukkende på det regulære platemarkedet, vil jeg først kort beskrive norsk platebransje og utfordringene Mai hadde i å finne en nisje for virksomheten tidlig på 1980-tallet. Deretter vil jeg se på de to tilsynelatende motstridende tendensene i selskapet: Mot en ny musikkbevegelse eller mot å bli en del av etablissementet? I siste hovedavsnitt skal jeg gjøre rede for nedleggelsen av Mai og årsakene bak.

MELODI GRAND PRIX 1980 – ET VEISKILLE FOR MUSIKKBEVEGELSEN?

Etter den store Melodi Grand Prix-motfestivalen i 1976 ble det ganske stille rundt MGP-arrangementet. Enkelte alternative konserter ble arrangert, men ikke i samme skala som i 1976. I 1979 ble det arrangert en "Palestina Grand Prix"-festival i Oslo, men arrangementet rettet seg mot MGP-vertslandet Israels politikk heller enn direkte mot MGP.⁴⁸⁴ I 1980 ble igjen selve arrangementet og musikken gjenstand for debatt, men denne gangen innad i det som var igjen av musikkbevegelsen. Dette året inviterte nemlig den norske uttakskomiteen komponister som ikke hadde deltatt i arrangementet tidligere, og som slett ikke var assosiert med MGP-genren. Jazzsangerinnen Radka Toneff, visesangeren Jan Eggum, rockeartisten Åge Aleksandersen pianisten Ketil Bjørnstad var blant de inviterte. To Mai-tilknyttede artister ble også invitert: Vårsøgs leder

⁴⁸⁴ *Klassekampen* 13. mars 1979, s. 8.

Henning Sommerro og Sverre Kjelsberg.⁴⁸⁵ Snart var en MGP-debatt i gang i *Klassekampen* om hvorvidt det var riktig å delta eller ikke. Hans Rotmo var tidlig ute og advarte. Han så på invitasjonen som en taktikk fra den etablerte, profittorienterte platebransjen overfor ”komponister som tidligere har markert seg som motstandere og ellers er folkelige, progressive og vettuge folk som ikke knegår pengepopens idealer.”⁴⁸⁶ Han advarte mot å glemme hvem fienden var, mente det var tvilsomt at komponistenes musikk ikke ville bli påvirket negativt av MGP, og oppfordret de inviterte til å melde avbud eller sende inn parodiske bidrag. Et viktig poeng er at Rotmo fortsatt anså seg som del av en bevegelse. Han advarte mot at bevegelsen kunne bli splittet, selv om han mente at det kunne bli sunt med en debatt etter de senere årenes mer moderate musikkdiskusjoner. Mange støttet Rotmo. Pengefokusering, musikalsk forflatning og konkurranseelementet ble igjen framhevet som forkastelige sider ved MGP, og 1970-tallets aksjoner og motkonserter ble karakterisert som en god, samholdsskapende tradisjon som burde opprettholdes.⁴⁸⁷

I 1980 var ikke musikkbevegelsebegrepet like ofte i bruk som midt på 1970-tallet, men ideen hadde ikke forsvunnet. Rotmos retorikk og omtale av de MGP-inviterede komponistene som likestilte viser at han definerte bevegelsen videre enn artistene og aktivistene rundt Mai, men ikke som en bred folkebevegelse – heller som et mobiliserbart, ikke-organisert åndsfelleskap blant musikere og musikkinteresserte. Sverre Kjelsberg brukte begrepet i et intervju i *Klassekampen*, og hevdet at ”Den progressive musikkørsla har vore for jomfrueleg og puritansk. [...] Redde for å bli skitat på nevane har vi halde oss for oss sjølve og digga kvarandre.”⁴⁸⁸

Kjelsberg og de andre inviterte komponistene stilte seg nemlig positive til tiltaket. Sverre Kjelsberg uttalte at han ikke hadde noen motforestillinger, og at det var riktig å benytte seg av enhver anledning til å ”bytte ut plastikkmusikken med noe skikkelig.”⁴⁸⁹ Åge Aleksandersen og Ketil Bjørnstad uttrykte lignende oppfatninger.⁴⁹⁰ Dermed var debatten reell innen det åndsfelleskap Rotmo henvendte seg til. Det varte heller ikke lenge før det kom krav om at Sæmund Fiskvik måtte tilkjenne sin mening:

Det er ikke så mange år siden du stod som programleder av Alternativ Melodi Grand Prix – det var bra. Du gjorde ganske grundig narr av de komponister som deltok i Melodi

⁴⁸⁵ Vårsøg ga ut sine to LPer på Arctic, men gruppa ga også ut en singel på Mai (MAI 56) og var backingband på Geirr Lystrups *I menneskenes land* (MAI 7907).

⁴⁸⁶ Innlegg av Hans Rotmo i *Klassekampen* 21. november 1979, s. 5.

⁴⁸⁷ Innlegg av Audun Strype i *Klassekampen* 21. november 1979, s. 5 og av ”Reidun” i *Klassekampen* 3. desember 1979, s. 11.

⁴⁸⁸ Intervju med Sverre Kjelsberg i *Klassekampen* 29. mai 1980, s. 5.

⁴⁸⁹ *Klassekampen* 7. desember 1979, s. 4.

⁴⁹⁰ Ibid.

Grand Prix – det var kanskje ikke fullt så bra. Nå ramler en stor del av det jeg inntil nå har rekna som progressive komponister inn i Melodi Grand Prix si åpne favn – det er slettes ikke så bra. Men det som er minst like ille, Sæmund Fiskvik, det er at du er taus. Hans Rotmo har på denne debattsida stilt spørsmålet tindrende klart. Vi har krav på ditt svar.⁴⁹¹

Fiskviks ”ansvar” i debatten dreide seg om konflikten mellom hans gamle rolle som markant anti-MGP-aktivist kontra hans rolle som leder for Sverre Kjelsbergs plateselskap. Kravet om at han skulle ta stilling viser at han, også etter at Kark-linja var forlatt, ble sett på som en selvsagt musikkpolitisk aktør i ml-bevegelsen. Fiskviks svar lot imidlertid vente på seg, og i mellomtida kom både Rotmo og Kjelsberg med nye innlegg. Rotmo advarte igjen mot fraksjonering, krevde at et eventuelt linjeskifte måtte drøftes åpent, og etterlyste utspill fra Mai.⁴⁹² Han fastholdt sitt standpunkt om at det var galt å opptre i en musikktevling i borgerskapets regi, og tvilte på mulighetene for å få spredt et radikalt budskap på en slik måte. Kjelsberg understreket på sin side MGP som en mulighet til å nå ut til et bredere publikum enn den ”menigheten” (mitt uttrykk) som pleide å komme på motkonserter. Han anså at det var riktig å delta under de premissene og i den konteksten det norske MGP skulle avholdes i 1980, og at det i det minste måtte gå an å prøve muligheten, selv om det i etterkant skulle vise seg å være en feiltakelse.⁴⁹³

Sæmund Fiskvik ga endelig sitt svar 22. mars 1980, dagen den norske finalen gikk av stabelen. Han stilte seg bak Sverre Kjelsberg, og mente at deltakelse i den norske finalen kunne forsvares, og trakk fram musikkrelaterte argumenter for at arrangementet skilte seg ut fra tidligere år. De utvalgte komponistene kom konsekvent utenfra MGP-miljøene, stilte helt fritt, og målsettingen var å frambringe noe helt annet enn den tradisjonelle forhatte ”Euro-slageren”.⁴⁹⁴

Fiskvik vedgikk at han fant mange negative sider ved MGP, særlig det internasjonale arrangementet, og han respekterte artister som ikke ønsket å delta. Men han mente at ”boikott er et drastisk virkemiddel for progressive musikere som for øvrig kjemper en hard kamp for å bli behandla som noe annet enn et rent alternativt fenomen.”⁴⁹⁵ Han understreket også at han uttalte seg som privatperson, og ikke på vegne av Mai. Fiskvik har i intervju understreket at MGP-deltakelse var Kjelsbergs eget ønske.⁴⁹⁶ Som Kjelsbergs plateselskap ble Mai på sett og vis

⁴⁹¹ Innlegg av Tore Schønberg i *Klassekampen* 24. desember 1979, s. 9.

⁴⁹² Innlegg av Hans Rotmo i *Klassekampen* 18. februar 1980, s. 11.

⁴⁹³ Innlegg av Sverre Kjelsberg i *Klassekampen* 8. mars 1980, s. 21.

⁴⁹⁴ *Klassekampen* 22. mars 1980, s. 17.

⁴⁹⁵ Ibid.

⁴⁹⁶ Intervju med Sæmund Fiskvik.

trukket inn bakveien, og det var nok noe av årsaken til at innlegget kom sent og var så rundt formulert.

Musikkbevegelsen seirer i MGP – Hans Rotmo forlater Mai

Så gikk Sverre Kjelsberg sammen med Mattis Hætta hen og vant den norske MGP-finalen med melodien ”Samiid Ædnan”, der Hættas framføring av en tradisjonell joik var et sentralt element. Kjelsbergs tekst tok opp undertrykkingen av samene og samenes krav om rettigheter til land. Politisk sett var den dagsaktuell i og med at striden rundt utbygging av Alta-Kautokeino-vassdraget i Finnmark fortsatt raste.⁴⁹⁷ Det betydde ikke at diskusjonene i *Klassekampen* sluttet, og mange mente at Kjelsberg og Hætta burde avstå fra å delta i den internasjonale finalen, som ikke hadde noen radikal profil. Hans Rotmo kapitulerte imidlertid, samtidig som han sa opp sin seks år lange forbindelse med Mai. Han mente nå at det hadde vært riktig å bruke MGP for å propagere for en god sak, men at deltakelsen også hadde styrket MGP som institusjon. Han erklærte at han hadde skiftet linje for å unngå splittelse i bevegelsen han følte seg som en del av, og at det nå var ”slutt på oppofrende idealisme, heretter skal folket tjenes gjennom alle kanaler.”⁴⁹⁸ Dette innebar at han sidestilte alle andre plateselskaper med Mai, at han ville si ja til alt av TV- og radioopptredener, og at han ikke ville prioritere progressive arrangementer foran kommersielle.

Rotmo forlot Mai til fordel for trondheimsselskapet Arctic Records. Han har i ettertid framholdt at han oppfattet situasjonen som en helomvending fra Mai og Fiskviks side, fra Karklinje til kommersialisme, hvilket han ikke kunne forstå. Dette, koblet med frustrasjon over at inntektene som hans plater hadde generert, hadde finansiert et plateselskap han var ideologisk uenig med, førte til brudd.⁴⁹⁹ Riktig så kategorisk virker ikke bruddet om man ser hva Rotmo i samtida skrev i innlegg og uttalte i intervjuer i *Klassekampen*. Han var også til stede på AKP (ml)s kulturleir sommeren 1980, så bruddet kom heller ikke umiddelbart etter MGP-debatten.⁵⁰⁰ Den versjonen Rotmo forteller i dag virker dermed til dels som en etterhåndskonstruksjon, men det skal ikke dermed påstås at Rotmo var fornøyd eller bekvem i situasjonen. Han hadde gjennom flere år levert plater der tekstene samsvarte med AKP (ml)s ideologi, og utviklet sin artistkarriere etter prinsipper som hadde mistet sin status som normative.

⁴⁹⁷ Utbyggingen ble vedtatt i 1978, men kom på grunn av protester og aksjoner ikke ordentlig i gang før 1981.

⁴⁹⁸ Innlegg av Hans Rotmo i *Klassekampen* 1. april 1980, s. 11.

⁴⁹⁹ Hans Rotmo til *Klassekampen* 22. februar 2003.

<http://www.klassekampen.no/Arkivsamling/Arkiv/2003/Februar/22/172229>

⁵⁰⁰ *Klassekampen* 25. juni 1980, s. 8-9.

Oppfølging av Kjelsberg og Hætta ble en hovedprioritet for Mai våren 1980. Vinnermelodien ble spilt inn som singel, og i all hast også inkludert på albumet med Evert Taube-tolkninger Kjelsberg sammen med pianist Tage Lööf var i ferd med å spille inn for Mai. Singelen ble markedsført i flere land (se nedenfor). En delegasjon fra Mai ble med Kjelsberg og Hætta til den internasjonale finalen i den Haag, og et hovedmål var å spre det politiske budskapet i ”Saamid Ædnan”.⁵⁰¹

Betydningen av MGP 1980

Måten Mai forholdt seg til Melodi Grand Prix på i 1980 må ses som en logisk fortsettelse av, og et sterkt symbol på, Mais nyorientering fra det sene 1970-tallet, med hovedsatsing på profesjonelle artister og en mer pragmatisk innstilling til resten av musikkbransjen. Kark-linjas sekterisme var for lengst et tilbakelagt stadium, og mange nye kanaler var legitime for å spre musikk med radikalt budskap. Dette innebar også at Mai ikke lenger var det selvskrevne førstevalget for radikale artister, og ikke bare Rotmo forlot selskapet. Tramteatret og Veslefrikk valgte tidlig i 1980 uavhengig av MGP å gå til plateselskapet Talent fordi de mente at de der fikk bedre betingelser.⁵⁰² En annen Mai-veteran, Geirr Lystrup, ønsket i 1981 å gi ut en LP sammen med Det Norske Kammerkor på Mai. Mai mente imidlertid at prosjektet ville bli for dyrt, og avsto. Lystrup startet deretter sitt eget plateselskap, Juni, og samarbeidet med Kirkelig Kulturverksted om utgivelsen.⁵⁰³ At mange gamle artister forlot Mai gikk ikke ubemerket hen, og en innsender i *Klassekampen* stilte spørsmålet om artistene flyktet fra Mai.⁵⁰⁴ Det er nok mer fruktbart å se på det som skjedde som et generasjonsskifte, som til og med var gunstig for Mai. De mer etablerte artistene som Mai hadde ”talentspeidet” fram var blitt attraktive for de større pro-profitt-plateselskapene, og artistene hadde færre betenkeligheter med å forlate Mai i det nye ideologiske klimaet.

Samtidig framsto Mai som et attraktivt selskap for nye artister med mindre håp eller ønske om å ta del i pro-profitt-bransjen. På tross av debatten rundt MGP og Rotmos uttalelser kan det diskuteres om det bør kalles et skisma eller en splittelse av musikkbevegelsen. Temperaturen var riktignok høy, men debatten fikk få konsekvenser. I 1980 hadde mange av bevegelsens ildsjeler fra første halvdel av 1970-tallet helt forlatt musikkbransjen, andre hadde gått inn i pro-profitt-delen av bransjen. Av bevegelsens institusjoner sto i praksis bare Mai igjen. MGP-debatten var også den siste store debatten som ble ført innen en musikkbevegelse-diskurs

⁵⁰¹ *Klassekampen* 19. april 1980, s. 10-11.

⁵⁰² *Klassekampen* 9. mai 1980, s. 6.

⁵⁰³ Intervju med Geirr Lystrup i *Klassekampen* 21. oktober 1981, s. 4.

med referanse tilbake til aktivismen på begynnelsen og midten av 1970-tallet. Samtidig var en ny generasjon musikkentusiaster i ferd med å starte egne plateselskaper, klubber og organisasjoner. Jeg skal senere vise at det var flere kontaktpunkter mellom den gamle og den nye bevegelsen.

MGP i 1980 hadde flere viktige effekter på Mais utvikling. Selskapet kom i nærmere kontakt med den etablerte platebransjen, og ble gjenstand for fornyet oppmerksomhet. De salgsmessige framgangene styrket selskapet økonomisk og skapte optimisme. Dette skal jeg drøfte mer inngående i neste hovedavsnitt.

NYORIENTERING ELLER IDENTITETSKRISE FOR MAI?

Endringer i norsk platebransje fram mot 1980

I løpet av 1970-tallet utviklet norsk platebransje seg betydelig i omfang og bredde. Platemarkedet i Norge og resten av verden var i vekst. Flere utenlandske selskaper etablerte seg i Norge, og mange små og mellomstore norske plateselskaper ble startet med vekslende hell. Gjennom prøving og feiling ble erfaring akkumulert. Mange av de nye selskapene satset dessuten på å bygge egne innspillingsstudioer. Situasjonen i norsk platebransje var derfor en helt annen i 1980 enn da Mai ble stiftet i 1973. Et eget felt med norske plateselskaper med mange felles interesser sto utenfor den etablerte, transnasjonale bransjen. Mai var ikke lenger det eneste sekulære selskapet med en non-profitt-ideologi som basis, og å finne en nisje uten å bryte med det ideologiske grunnlaget var en utfordring.

Jeg skal i det følgende presentere noen av aktørene og utviklingstrekkene som er mest relevante for utviklingen av Mais rolle innen platebransjen – som konkurrenter og som mulige samarbeidspartnere.

To pro-profitt-konkurrenter til Mai

Blant de viktigste selskapene som kom til på 1970-tallet var Talent Produksjon i Oslo og Arctic Records i Trondheim. Talent ga ut sine første plater i 1973, og var et utpreget kommersielt selskap som blant annet satset på norske versjoner av internasjonale slagere rettet mot Norsktoppen. Selskapet hadde særlig suksess med sin serie av *På treff med-LPer*, en slags samleplater der Talent-stallens faste artister framførte melodier utvalgt av plateselskapet, innspilt i selskapets eget studio. Talents serie *Frem fra glemselen* ble også populær, med gamle skillingsviser i country-arrangement. Med sin erklært kommersielle profil hadde Talent på

⁵⁰⁴ "Flykter artistene fra Mai?" Innlegg av "Feedback Brothers", *Klassekampen* 10. mars 1980, s. 11.

midten av 1970-tallet en svært lav stjerne i musikkbevegelsen.⁵⁰⁵ Etter hvert endret selskapets profil seg, samtidig som musikkdebatten roet seg. På begynnelsen av 1980-tallet hadde verken Tramteatret eller Veslefrikk problemer med å gå fra Mai til Talent, selv om Mai gjerne skulle ha beholdt gruppene.⁵⁰⁶

Arctic Records' første utgivelse var LPen *Takk te dokk* med Prudence i 1976. Selskapet ble Norges største plateselskap utenfor Oslo, hadde eget studio, og trakk særlig til seg artister fra Trøndelag om omegn. Blant dem var Åge Aleksandersen fra Prudence, og nordmørsbandet Vårsøg ble gitt ut av Arctic etter at Mai refuserte dem. Hans Rotmo og hans Heimevernslaget ga ut en kassett med gammeldansmusikk på Arctic alt før han brøt med Mai. Flere av Arctic-artistene hadde en radikal profil, og selskapets musikkprofil lå på flere områder nær Mais. Arctic var likevel et pro-profitt-selskap, og kan betraktes både som en konkurrent og et supplement til Mai.

Entusiast-plateselskaper på 1970-tallet

Mange mindre plateselskaper dukket opp på 1970-tallet, også entusiast-selskaper og selskaper med idealistiske formålsparagrafer. Det største uavhengige entusiast-selskapet utenom Mai var Compendium Records, som ble startet i 1976 av miljøet rundt platebutikken Compendium i Oslo.⁵⁰⁷ De hadde nære forbindelser til konsertvirksomheten ved kunstsenteret på Høvikodden i Bærum, og ga ut konsertopptak med både norske og utenlandske artister. Compendiums entusiaster brant for eksperimentell musikk, de var musikalsk og ikke politisk progressive, for å bruke *musikrørelse*-begreper. Compendium lot ikke økonomiske realiteter få stå i veien for entusiasme og kunstneriske ambisjoner, og miljøet arrangerte også konserter og andre aktiviteter. Selskapet rakk å gi ut ni LPer før det gikk konkurs i 1977. Compendiums virksomhet sammenfalt med Mais mest politisk innadvendte og musikalsk restriktive periode, så en bredere musikkbevegelse gjennom samarbeid mellom de to var lite realistisk.

Mai samarbeidet med to norske entusiast-selskaper før ca. 1980. Det var Tana-selskapet Jår' galæd' dji som ga ut samisk musikk, og det lille regionale selskapet Oppsong på Nordmøre som ga ut lokale artister. Jår' galæd' djis første utgivelse var Tanabreddens Ungdoms andre LP *Ved Tanabredden*. Opprinnelig skulle Mai gi ut LPen.⁵⁰⁸ I tillegg til å distribuere platen

⁵⁰⁵ "Søkelys på kommersen. På treff med Arve Sigvaldsen" Artikkel i *Vår Musikk* 7 (1976), s. 4-5. Her må det leses mellom linjene.

⁵⁰⁶ Innlegg av Mai-ansatte Ketil Ege i *Klassekampen* 9. mai 1980, side 6.

⁵⁰⁷ Artikkel om Compendium i musikktidsskriftet *Tarkus* 4 (1997), s. 20-22.

⁵⁰⁸ "Orientering om den økonomiske stoda i plateselskapet Mai", s. 6. (TBP)

organiserte Mai innspillingen, og samarbeidet med Jår' galæd' dji om utgivelsen.⁵⁰⁹ Støtte til et eget samisk plateselskap realiserte Mais målsetning om å formidle undertrykte folk, samtidig som Mais risiko minsket. Med Oppsong var det nok særlig selskapets gammeldansutgivelser som var interessante.

*Entusiast-distributøren Tritonus*⁵¹⁰

I 1979 dukket det opp en ideologisk så vel som forretningsmessig konkurrent til Mai. Miljøet rundt en bokkafé i Rosenkrantz gate i Oslo startet platedistribusjonsselskapet Tritonus, til å begynne med basert på frivillig innsats. Tritonus var som Mai et non-profitt-foretak, og hadde som målsetning ”å fremme produksjon, distribusjon, markedsføring og artistformidling av norsk og utenlandsk, progressiv, folkelig eller alternativ musikk.”⁵¹¹ Tritonus ble til dels dannet på grunn av misnøye med Mais distribusjon og den politiske sensur man mente begrenset Mais import. Våren 1979 inngikk Tritonus distribusjonsavtale med Plattlangarna, det nest største *musikrörelse*-distribusjonsnettverket. Tritonus hadde imidlertid ikke ambisjoner om å begynne å gi ut plater, fordi det kunne føre til favorisering av egne artister. Den idealistiske målsetningen var å tilrettelegge: Å være et konkurransedyktig distribusjonsnettverk der mindre artister og selskaper kunne få de mulighetene de ikke ville hatt andre steder.

Framvekst av en ny type entusiast-plateselskaper

Helt mot slutten av 1970-tallet begynte det så å dukke opp plateselskaper av en helt ny type og i et helt nytt omfang, samtidig med at pønken fikk fotfeste. Bandene begynte å finansiere sine egne utgivelser og gi dem ut på egne platemerker – *indie labels*. I mange tilfeller var disse platemerkene lite mer enn en passe pønkete logo på en enkelt utgivelse, men noen utviklet seg til å bli små plateselskaper. For disse selskapene/artistene var singelplaten det foretrukne medium. En singel er langt billigere å produsere enn en LP, og pønk-estetikken stilte heller ikke de samme kravene til innspillingsteknikk og musikalsk perfeksjon som ofte fordyrer en innspilling med mindre rutinerne utøvere. Ifølge Willy B regnes bandet Pink Dirts singel *Hey Sir/Hooker* fra 1979 som den første *indie*-utgivelsen i Norge, men bandet Stavangerensemblen ga ut en egenfinansiert

⁵⁰⁹ Tekst på bakside av omslag på Tanabreddens Ungdom: *Ved Tanabredde* (JLP 101). LPen ble for øvrig distribuert med Mais standard-innerpose der Mai og Mais utgivelser ble presentert. Kilde: eget eksemplar.

⁵¹⁰ Avsnittet bygger på artikkelen ”Spør musikkdjevelen TRITONUS” i *Nye Takter* nr. 6 (6. april) 1981, s. 22.

⁵¹¹ Ibid.

singel allerede i 1978.⁵¹² Tidlig ute var også bandet Oslo Børs, senere Oslo Beurs, med singelen *Smukke folks børn/Tyngende ansvar/Råtne guder* i 1979.⁵¹³

Utviklingen av norsk platebransje gikk altså i mange retninger. For Mai, som fra 1978 gradvis hadde brutt isolasjonen, betød det både nye muligheter og nye utfordringer. Hvordan skulle selskapet forholde seg til de nye tendensene, og hvordan skulle det finne sin plass?

Fra 1980: Mai som sentrum for en ny musikkbevegelse?

En viktig del av Mais virksomhet hadde helt fra starten vært distribusjon av andre selskapers utgivelser. Platene fra SAM-distribusjon i Sverige lå hele tida i bunn, men på begynnelsen av 1980-tallet ble importen utvidet til å omfatte flere engelske og amerikanske småselskaper. I 1982 ble det anslått at 20% av Mais omsetning skrev seg fra importert materiale.⁵¹⁴ Men den mest interessante utviklingen fra 1980 var den rollen Mai kom til å spille for de nye norske småselskapene. Mai hadde både et fungerende distribusjonsapparat og innspillingsstudio. Dette, kombinert med Mais ikke-kommersielle ideologi gjorde selskapet til det mest attraktive alternativet for de mange nye bandene som ønsket å få spredt singelutgivelsene sine. Tritonus hadde kun et beskjedent utvalg av norske platemerker og artister i sin katalog. Oslo Beurs var det første av de nye bandene som inngikk distribusjonssamarbeid med Mai, alt i 1979. Bandets gitarist og sanger, Knut Selsjord, virket også som musikkansmelder i *Klassekampen*, og var med på å organisere pønkmiljøet i Oslo gjennom å starte pønkklubben Lysthuset. Han var dermed et bindeledd mellom ml-bevegelsen, den gamle musikkbevegelsen og det yngre pønk- og rockemiljøet. Bandene Kjøtt og Stavangerensemblen var også tidlig i kontakt med Mai.

Gjennom distribusjonsvirksomheten og studiodriften fikk Mai kontakt med nye og yngre musikkmiljøer både i Oslo og rundt om i landet. Flere av de nye gruppene fikk senere gi ut plater på Mai, og særlig Stavangerensemblen fikk stor suksess. I februar 1982 anslo Tor Bernhardsen at Mai distribuerte for 33 norske småselskaper, inkludert både én-singel-selskaper og de gamle kontaktene i Oppsong og Jår' galæd' dji.⁵¹⁵ Denne utviklingen mot et kontaktnett i andre deler av landet og samarbeide med små plateselskaper minner om utviklingen som fant sted et tiår tidligere i Sverige. Gikk det nå mot en velorganisert og slagkraftig musikkbevegelse i Norge? Den nye generasjonen av rockemusikere i Oslo og resten av landet var i ferd med å organisere seg. Interesseorganisasjonen for amatørband (IAB) ble startet i 1979. En aksjonskampanje for å skaffe rimelige øvingslokaler i lokalene til nedlagte Schous bryggerier i Oslo ble satt i gang i

⁵¹² Willy Bakken (willy b): *Norge i rock, beat og blues vol. 2* (Oslo 1984), s. 89.

⁵¹³ Bandet måtte skifte navn etter en tvist med institusjonen Oslo Børs.

⁵¹⁴ *Klassekampen* 19. februar 1982, s. 4.

april 1980 med IAB og Rød Ungdoms Arild Rønsen som pådriver.⁵¹⁶ Mai ga støtte til denne aksjonen gjennom et PR-stunt i forbindelse med lanseringen av en samleplate med Sverre Kjelsbergs gamle band The Pussycats i mars 1981. Deltakerne på en pressekonferanse med The Pussycats ble kjørt i buss til Oslo rådhus for å aksjonere overfor viseordføreren med krav om at Schous-lokalene skulle bli øvingslokaler.⁵¹⁷ Kretsen rundt IAB og Schous-aksjonen startet Oslo Rockeklubb høsten 1982, omtrent samtidig med stiftelsen av Norsk Rockforbund (NRF) 5. september 1982. Rockforbundet skulle være en paraplyorganisasjon og koordinere aktiviteten i alle de lokale rockeklubbene som hadde vokst fram rundt om i landet.⁵¹⁸ Den viktigste organisatoren i NRF var musikeren Don Buchanan fra gruppa The Cut. Han begynte høsten 1981 å samle opplysninger og skape kontakt med rockeklubber rundt om i landet.⁵¹⁹ Representanter fra 24 klubber møtte opp på stiftelsesmøtet i 1982, og halvannet år senere var 52 klubber medlemmer av forbundet. Rockeklubb-bevegelsen bygde på mange av de samme idealene som den gamle musikkbevegelsen gjorde, og hadde flere lignende målsetninger. Non-profit-ideologi lå til grunn, og i forbundets formålsparagraf ble musikkindustrien definert som en fiende: "[NRF har som mål] å være et alternativ til musikkindustriens utnyttning av rocken og beslektede musikkformer."⁵²⁰ Det ble lagt vekt på å stimulere til aktivitet ved de lokale rockeklubbene, og legge til rette for at amatører og halvprofesjonelle band kunne turnere i rockeklubb-nettverket uten et fordyrende impresario-mellomledd. Å tilrettelegge for rockemusikernes arbeidsforhold gjennom å utforme standardkontrakter, skaffe til veie øvingslokaler og drive lobbyvirksomhet overfor myndighetene var andre målsetninger.⁵²¹

NRF og rockeklubb-bevegelsen er sammenlignbar med *Kontakt* og *Musikforum*-foreningene i *musikrörelsen*. Som i Sverige ble en sentral koordineringsorganisasjon opprettet etter at det hadde vokst fram en rekke lokale entusiast-foreninger med like målsetninger. Denne utviklingen tok tid i Sverige, først i 1974 ble *Kontakt* stiftet, fire år etter *musikrörelsens* fødsel. Dette forklarer kanskje litt av Samspillts problemer noen år tidligere. Samspill ville være en overbygningsorganisasjon uten en klart definert basis i lokale miljøer.

Omfanget av og Mais rolle i denne nye lille musikkbevegelsen må ikke overvurderes. Tom Garretson ved Mais distribusjonsavdeling innrømmet i 1982 at det var vanskelig å selge de

⁵¹⁵ Ibid.

⁵¹⁶ *Klassekampen* 22. april 1980, s. 7.

⁵¹⁷ *Klassekampen* 13. mars 1981, s. 4.

⁵¹⁸ "Rocken skal organiseres" Artikkel i *Puls* nr. 9 september 1981, s. 1.

⁵¹⁹ "Norsk rockeforbund i vekst" Artikkel og intervju med Don Buchanan i *Puls* nr. 2 (februar) 1984, side 15

⁵²⁰ § 2 d) i NRFs vedtekter. Sitert i artikkelen "Rocken organiserer seg" i *Nye Takter* 10/1982, s. 3.

⁵²¹ "Norsk rockeforbund i vekst" Artikkel og intervju med Don Buchanan i *Puls* nr. 2 (februar) 1984, side 15

norske singelutgivelsene ut til musikkforretningene.⁵²² Mai rettet seg da heller ikke utelukkende mot pønk-subkulturen eller rockeklubb-publikumet. En annen tendens i selskapets utvikling gikk mot å bli en del av det regulære plateselskapsetablisementet. De ideologiske skillene var ikke like viktige lenger, og Mai satset ikke lenger på å utvikle egne, alternative distribusjonskanaler. Mai satset i stedet fullt på distribusjon til vanlige musikkforhandlere. Dette har også en praktisk forklaring. Nettverket av Oktober-bokhandlere og -kommisjonærer, som hadde vært ryggraden i Mais alternative distribusjon, gikk dårligere.⁵²³

Fra 1980: Mai som del av den vanlige platebransjen?

Som jeg viste i forrige kapittel var det fra 1979 en uttalt målsetning for Mai å satse hovedsakelig på mer profesjonelle artister. I 1979 havnet Mai-utgivelser for første gang siden 1975 på VGs salgsliste, Halvdan Sivertsens *Nordaførr* og Nord-norsk Visegrupes *Hei Løsti*. Fra og med 1980 til 1982 solgte hele 11 av Mais til sammen 21 LP-utgivelser godt nok til å komme på VG-lista.⁵²⁴ I forbindelse med den utenlandske lanseringen av singelen med Sverre Kjelsberg og Mattis Hættas Melodi Grand Prix-melodi ”Samiid Ædnan”, fant duoen og Mai overraskende samarbeidspartnere. Polydor fikk rettighetene til den internasjonale distribusjonen, og en forlagsavtale ble inngått med ABBAAs manager Stickan Andersson.⁵²⁵ Et samarbeid med et transnasjonalt selskap ville ha vært helt utenkelig få år tidligere, og ABBA og Stickan Andersson hadde representert mye at det musikkbevegelsen ville være et alternativ til. Samarbeidet ble kritisert, men Sæmund Fiskvik forsvarte beslutningene med at det var viktig å få lansert Samiid Ædnan best mulig. Han viste til at Mai selv ikke hadde noe musikkforlag, og at opphavsmennene sto fritt til å inngå forlagsavtaler. Fiskvik understreket også at salgssuksesser som dette kom Mai og Mais andre artister til gode.⁵²⁶

Mai hadde offisielt endret strategi i 1979, og senere stadfestet dette gjennom å støtte Sverre Kjelsbergs deltakelse i Melodi Grand Prix. Grand Prix-deltakelsen utløste i sin tur et anselig platesalg, oppmerksomhet og interesse for selskapet. Mais suksess med platesalg, norsktopp-plasseringer og oppmerksomhet rundt artistene ble av Mai ikke ansett for å stå i motsetning til selskapets opprinnelige idealer. Det er likevel etter mitt syn riktig å si at Mai

⁵²² *Klassekampen* 19. februar 1982, s. 4.

⁵²³ Intervju med Sæmund Fiskvik, *Klassekampen* 12. mars 1983, s. 6.

⁵²⁴ Basert på søk i VGs online-database. Det må legges til at VG-lista i 1979 hadde gått over fra å være en liste over de 20 mest solgte til å være en liste over de 40 mest solgte LP-utgivelsene, slik at terskelen for å komme på lista var lavere. Av de 11 utgivelsene hadde likevel 7 plasseringer fra nummer 20 og bedre på lista. Se vedlegg 1 for detaljer.

⁵²⁵ Et musikkforlag kjøper rettighetene til framføring og mangfoldiggjøring av en komponists verk (ikke rettighetene til *innspillinger*, som plateselskapene vanligvis har), mot en forskuddsutbetaling til komponisten.

⁵²⁶ Intervju med Sæmund Fiskvik og Berit Berg i *Klassekampen* 9. mai 1980.

nærmet seg den etablerte platebransjen både i arbeidsmåte og målsetninger. Politiske budskap ble stadig mindre sentralt på Mais egne utgivelser. Tor Bernhardsen uttalte i 1981 til musikkavisen *Nye Takter* at Mai ”fremdeles [hadde] en slags formålsparagraf” om folkelig og progressiv musikk.⁵²⁷ Uttalelsen må tolkes defensivt, og viser at formålsparagrafen i 1981 var en levning fra Mais tidlige historie uten stor retningsgivende kraft, samt at skillelinjene mot den etablerte musikkbransjen var blitt uklare.

Sæmund Fiskvik har i intervju sagt at det var i forbindelse med Kjelsberg og Hættas Melodi Grand Prix-seier at han for første gang virkelig kom i kontakt med den etablerte norske platebransjen.⁵²⁸ Den floraen av små og mellomstore norske plateselskaper som hadde vokst fram i løpet av 1970-tallet og begynnelsen av 1980-tallet, var tilstrekkelig stor og stabil til at det kom på tale å stifte en interesseorganisasjon. 18. desember 1980 ble Norske Uavhengige Fonogramprodusenters Forening (Norske UFF) stiftet. 11 norske plateselskaper var til stede ved stiftelsen, og Sæmund Fiskvik representerte Mai.⁵²⁹ Distributørene blant den etablerte pro-profitt-bransjen hadde på midten av 1950-tallet stiftet Grammofongrossistenes Forening (GGF), og på begynnelsen av 1980-tallet ble denne foreningen betraktet som platebransjens viktigste interesseorganisasjon i Norge.⁵³⁰ I en viss forstand kan UFF betraktes som et alternativt etablissement til den transnasjonale musikkbransjen, etter Malm og Wallis sin modell.⁵³¹ Foreningen hadde en formålsparagraf som kombinerte økonomiske og idealistiske og kulturpolitiske målsetninger:

UFF skal virke for å fremme interessen for, omsetningen av og bruken av norske fonogrammer og videogrammer. Videre skal foreningen arbeide for full anerkjennelse av fonogrammet (plater/bånd) som kulturmedium. I alle henseende skal det legges vekt på norske opphavsmenns og artisters rettigheter.⁵³²

Det var store forskjeller mellom plateselskapene som var med på å starte UFF. På den ene siden fantes Mai, med sitt non-profitt-ideal og sine politiske og musikkpolitiske målsetninger. På den andre siden pro-profitt-selskaper som NotaBene, Continental og Arctic Records. Det var også et betydelig innslag av non-profitt-selskaper med ulike kristne formålsparagrafer, både Luther

⁵²⁷ *Nye Takter* 11 (8. juli) 1981.

⁵²⁸ Intervju med Sæmund Fiskvik.

⁵²⁹ ”Tyve år med FONONO” Artikkel av Arvid Schancke-Knutsen. Publisert i Norsk Musikkinformasjons internettmagasin *Ballade* 15. desember 2000. <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2000121314284497757381>
Foreningen skiftet navn til FONONO (Foreningen Norske Fonogramprodusenter) i 1985.

⁵³⁰ Informasjon om stiftelsen av GGF på IFPI, *International federation of the Phonographic Industry's* hjemmesider: <http://www.ifpi.no/ggf.htm>

⁵³¹ Se vedlegg 2, og kapittel 1.

Forlag, Klango og Kirkelig Kulturverksted. De store forskjellene taler mot å betrakte UFF som et motetablissement, og heller som en interesseorganisasjon for mindre aktører i bransjen.⁵³³

SISTE VERS – FRA TRO PÅ LYS FRAMTID TIL PLANLAGT KONKURS

Jubelår 1980-1981

Midt blant kontroversene hadde Mai fått en pangåpning på det nye tiåret med Sverre Kjelsbergs og Mattis Hættas Melodi Grand Prix-seier og salg av ”Samiid Ædnan”-singelen og Kjelsbergs LP *Kära Syster*. Senere på året fikk Mai stor suksess med Stavangerensemblets debut-LP. Mai, som i tillegg hadde distribusjonen av en mengde små plateselskaper, befant seg plutselig midt i en utvikling som ble ansett for å være norsk rocks andre gullalder. Selskapet hadde dermed både kommersiell og kunstnerisk suksess, og hadde klart å fornye både repertoaret og selskapets profil. Selv om Mai nettopp hadde mistet tre av sine flaggskip fra 1970-tallet, Hans Rotmo, Tramteatret og Veslefrikk, hadde selskapet i første halvår av 1980 større pågang enn noensinne fra artister som ville spille inn på Mai.⁵³⁴ Dessuten var studioet i flittig bruk, både til egne og andres produksjoner. *Klassekampen* så lyst på framtida for musikkbevegelsen, og oppsummerte 1980 slik: ”1980 var et gjennombruddsår for musikkpolitiske linjer med røtter i det kulturelle oppsvinget under EEC-kampen, hva pop og rock gjelder.”⁵³⁵ Våren 1981 ble også en stor suksess for Mai, både salgsmessig og kunstnerisk. Sæmund Fiskvik karakteriserte i etterkant av nedleggelsen denne perioden som Mais mest vellykkede.⁵³⁶ Den musikalske utviklingen innen norsk pop og rock generelt virket fortsatt positiv for *Klassekampens* musikkannemelder Knut Selsjord ved utgangen av 1981, og han utropte Hans Rotmo til gudfar for det norske ”pop-underet” med norsksyngende artister i alle genrer.⁵³⁷

Krise for norsk platebransje

Samtidig som Mai blomstret ble den optimistiske stemningen i den norske platebransjen brutt. Mange plateselskaper fikk problemer av ulike grunner på begynnelsen av 1980-tallet. Platebransjen opplevde plutselig stagnasjon etter 1970-tallets salgsframganger, samtidig som stadig nye norske artister ble lansert, ofte med dyre markedsføringskampanjer. Perioden 1981-1983 ble derfor preget av store omstruktureringer, nedtrapping og konkurser. Arctic Records

⁵³² Sitert i ”Tyve år med FONO” (se fotnote 526).

⁵³³ Fiskvik har opplyst at Mai faktisk aldri meldte seg inn, til tross for tilstedeværelsen.

⁵³⁴ Intervju med Sæmund Fiskvik og Berit Berg i *Klassekampen* 9, mai 1980, s. 4.

⁵³⁵ ”Oppsummering av kulturåret 1980. Artikkel i *Klassekampen* 30. desember 1980, s. 4-5.

⁵³⁶ Intervju med Sæmund Fiskvik i *Klassekampen* 12. mars 1983, s. 6.

⁵³⁷ ”Norsk pop er topp”. Artikkel av Knut Selsjord i *Klassekampen* 29. desember 1981.

måtte legge ned driften i august 1981, etter flere måneder med redusert bemanning.⁵³⁸ Arctic-artistene Hans Rotmo og Åge Aleksandersen startet sammen med Terje Tysland Norsk Plateselskap på restene av Arctic, med mer moderate ambisjoner. Til og med veletablerte Arne Bendiksen fikk vansker. Bendiksen hadde kjøpt opp størsteparten av Talent produksjon, som viste seg å være dårlig drevet og konkursmodent.⁵³⁹ Etter tilførsel av ny kapital fortsatte driften et par år til, men hele Bendiksens konsern smuldret sakte bort, og gikk til sist til skifteretten i mars 1983. Mange av de mindre, nye selskapene gikk også over ende, ofte på grunn av typiske entusiastselskapsproblemer: For lite startkapital, mer entusiasme enn økonomisk gangsyn og for stor avhengighet av den/de første utgivelse(n)e.⁵⁴⁰ Halden-selskapet New Noise gikk inn i 1981, og Mai-distribuerte Mind Expanding Records måtte innstille driften i 1982.⁵⁴¹ Også de transnasjonale trappet ned. EMI overførte distribusjonen til sitt svenske sentrallager, og Polygram reduserte antall norske utgivelser fra 40 i 1981 til 25 i 1982.

Mai merket også nedgangstidene, og selv i de gode årene var det tegn til problemer. Selskapet hadde lansert flere nye artister, og Halvdan Sivertsen, Stavangerensemblen og Marit Mathiesen fikk alle anledning til å gi ut flere enn én LP. Plasseringene på VG-lista viser en lite gunstig tendens i disse artistenes platesalg, hvilket indikerer overproduksjon og/eller overeksponering. Mens Halvdan Sivertsens første utgivelse *Nordaførr* lå på lista i 13 uker i 1979, kom aldri oppfølgeren *Liv laga* fra 1981 inn på listene. Stavangerensemblens to første utgivelser fra 1980 og 1981 lå begge over 20 uker på listene, mens den tredje fra 1982 falt ut etter tre uker. Marit Mathiesens *Tenk om* fra 1980 klarte seg 13 uker, mens *Marit Mathiesen med Parfyme* forsvant etter fire uker i 1981. Gevinsten per solgte LP gikk også ned, ifølge Tor Bernhardsen.⁵⁴² For å konkurrere måtte Mai tilby store rabatter til forhandlerne. Markedsføringskostnadene økte også. Heller ikke studiodriften var så uproblematisk som man kunne ha fått inntrykk av. Sæmund Fiskvik mener at studiobyggingen og driften over en lang periode la beslag på altfor mye av Mais økonomiske ressurser og arbeidskapasitet.⁵⁴³

⁵³⁸ Platebransje-skrivent Trond Wikborg i musikkavisen *Puls* 9 (september 1981), s. 9.

⁵³⁹ "Krise for Bendiksen & Co?" Artikkel i *Klassekampen* 15. oktober 1982, s. 4. Talents grunnlegger Arve Sigvaldsen hadde i 1979 solgt selskapet til konsernet Elektro Union, som hadde slått det sammen med sitt plateselskap Disco.

⁵⁴⁰ Platebransje-skrivent Trond Wikborg i musikkavisen *Puls* 9 (september 1981), s. 9.

⁵⁴¹ "Svindler for å selge". Artikkel i *Klassekampen* 15. oktober 1982, s. 5.

⁵⁴² Intervju med Tor Bernhardsen (2).

⁵⁴³ Intervju med Sæmund Fiskvik.

Mai nedlegges

Det var altså vanskelig for Mai å skape økonomisk stabilitet, både på grunn av selskapets egne prioriteringer og den generelle krisa i platebransjen. Selskapet var med sin nye strategi om å satse utelukkende på det allmenne platemarkedet avhengig av store salgssuksesser. I 1982 ga Mai bare ut fire LPer, mot ni i 1981.⁵⁴⁴ I løpet av året ble Ny York Studio og Mais distribusjonsenhet skilt ut som egne aksjeselskaper. Distribusjonsenheten fikk navnet Norsk Samdistribusjon A/S, og opprettholdt forbindelsene og overtok gjelden Mai hadde til svenske SAM. Den nystartede foreningen Norlyd fikk eierskapet til Norsk Samdistribusjon. Alle plateselskaper som hadde minst to LPer eller fire singler distribuert gjennom Norsk Samdistribusjon kunne få medlemskap i Norlyd, og styret besto av én representant for hver av disse selskapene, pluss en representant for de ansatte i Norsk Samdistribusjon.⁵⁴⁵ Norske Samdistribusjon kjøpte samtidig opp Mais lager og en del inventar og maskiner.

Eierrettighetene til samtlige av Mais innspillinger ble i 1982 overført til Nye Samspill. Dette skjedde visstnok ”i samband med innfrielsen av et lån som Nye Samspill tidligere [hadde] ytt Mai.”⁵⁴⁶ At det tilsynelatende dormante Nye Samspill dukket opp igjen kan synes merkelig, og jeg har ikke funnet dokumenter fra overføringen. Sæmund Fiskvik har fortalt om en ny slags støtteaksjeinnsamling, men heller ikke dette har jeg funnet dokumenter fra.⁵⁴⁷ Det er mulig at dette dreide seg om Mais studioinnsamling eller en forlengelse av denne kampanjen, men sannsynligvis var ”tilbakebetalingen” i realiteten en måte å føre verdier ut av selskapet på samtidig som verdiene fortsatt var under kontroll.

Sæmund Fiskvik har i intervju fortalt at man i Mai hadde bestemt seg for å gå konkurs, og at man derfor fortsatte driften så lenge som mulig.⁵⁴⁸ Det er naturlig å se Mais lave utgivelsesfrekvens og disposisjoner i 1982 i lys av denne opplysningen. Ifølge Fiskvik ville det vært mulig å drive Mai videre i mindre skala, men av årsaker som jeg skal drøfte senere, ble en slik løsning ikke valgt. En slik planlagt konkurs er lovstridig, og beslutningen og motivene ble i samtida holdt skjult. Ifølge Fiskvik var en av grunnene til at planlagt konkurs ble valgt framfor styrt avvikling at man da kunne velge hvilke av Mais mange kreditorer man ville betjene. Mai prioriterte å tilgodese artister, komponister og produsenter.⁵⁴⁹ Fiskviks opplysninger støttes av artiklene til musikkavisen *Puls*' platebransjeskribent Trond Wikborg. Han skrev om Mais

⁵⁴⁴ I tillegg kom én utgivelse på underetiketten Kolibri både i 1981 og 1982.

⁵⁴⁵ *Puls* 11 (november) 1982, s. 5.

⁵⁴⁶ Mais redegjørelse (pressemelding). Gjengitt i *Klassekampen* 1. mars 1983, s. 5.

⁵⁴⁷ Intervju med Sæmund Fiskvik.

⁵⁴⁸ Intervju med Sæmund Fiskvik.

⁵⁴⁹ Likevel forteller produsent Harald Are Lund at han var blant Mais ubetjente kreditorer.

omdisponeringer og lave utgivelsesfrekvens, og ante uråd.⁵⁵⁰ Da Mai i februar 1983 ikke hadde lagt fram planer for året, varslet han en nekrolog i sin neste spalte.⁵⁵¹ Og ganske riktig: Etter at regnskapet for 1982 var ferdig i slutten av februar 1983 begjærte Mais styre og generalforsamling selskapet konkurs, med minst mulige margin.⁵⁵² Ifølge Trond Wikborgs spalte var de største kreditorene Mais gamle fiende Polygram-konsernet og deres Mias platepresseri (se kapittel 4), og Staccato studio i Stavanger. Wikborg bemerket at disse hadde lite å hente etter omdisponeringene.⁵⁵³ Mai sendte ut en redegjørelse for hva selskapet hadde foretatt seg den siste tida, om hvorfor selskapet hadde gått konkurs, samt om ordningene framover. Løsningen med å skille ut distribusjonsheten og overføre eierrettighetene til båndene til Nye Samspill ble understreket: ”Som en følge av [disse ordningene] vil vi unngå at noen MAI-plate eller MAI-taper blir lagt ut på noen slags auksjon eller solgt til GUD-vet-hvem.”⁵⁵⁴

Hvorfor nedleggelse?

Men hvorfor valgte Mai å legge ned driften i stedet for å satse videre? Sæmund Fiskvik har understreket at det å drive en bedrift gjennom flere år med små marginer og underskudd tærer på engasjementet.⁵⁵⁵ Siden 1979 hadde Mai satset på å etablere seg på det allmenne platemarkedet. Nedgangen i platemarkedet fra 1981 gjorde det vanskeligere å hevde seg. Sæmund Fiskvik har i intervju også uttalt at med profesjonaliseringen og orienteringen mot det allmenne markedet forsvant noe av meningen med å drive Mai. Man skulle kunne tenke seg at Mai kunne ha gått tilbake til å bli et nisjeselskap. Den nødvendige entusiasmen og motivasjonen for en slik nedtrapping var imidlertid ikke til stede, og den ideologiske kraften fra ml-bevegelsen og troen på framtida som hadde bidratt til at Mai klarte seg i 1976, var kraftig fortynnet. Sæmund Fiskvik kritiserte i 1983 ml-bevegelsens kulturpolitikk, og mente at den i likhet med resten av kulturlivet var dominert av litterater.⁵⁵⁶ Han identifiserte seg mer med kampen for platebransjens interesser, og så på det som positivt og nødvendig at plate- og musikkbransjen var ”i ferd med å tvinge seg inn som en del av kulturlivet, der vi naturlig hører hjemme.”⁵⁵⁷ Denne utviklingen hos Fiskvik bidrar til å forklare hvorfor han fortsatte i musikkindustrien etter nedleggelsen av Mai. Det var

⁵⁵⁰ *Puls* 11 (november) 1982, s. 5.

⁵⁵¹ *Puls* 2 (februar) 1983, s. 4.

⁵⁵² Ifølge Sæmund Fiskvik (intervju) en underbalanse på kr 500 000.

⁵⁵³ *Puls* 3 (mars) 1983, s. 6.

⁵⁵⁴ Mais redegjørelse (pressemelding). Gjengitt i *Klassekampen* 1. mars 1983, s. 5.

⁵⁵⁵ Intervju med Sæmund Fiskvik i *Klassekampen* 12. mars 1983, s. 6. Intervju med Sæmund Fiskvik.

⁵⁵⁶ Intervju med Sæmund Fiskvik i *Klassekampen* 12. mars 1983, s. 6.

⁵⁵⁷ Ibid.

heller ikke gitt at en nedtrapping av Mai ville ha vært vellykket. Alle disse omstendighetene gjorde at en planlagt konkurs virket mer fristende enn ytterligere år med usikkerhet og slit.

Måten Mai ble nedlagt på viser at ønsket om å skille selskapets virksomhet fra platebransje-etablissementet fortsatt eksisterte. Det var viktig at Mais innspillinger og utgivelser ikke skulle kunne omsettes på det åpne markedet. På den annen side hadde Mai nærmet seg den etablerte platebransjen i arbeidsmåte og repertoar. Beslutningen om å legge ned kan også ha vært påvirket av bevissthet om denne utviklingen: heller nedlegging enn å bli del av etablissementet, jamfør siste fase i Wallis og Malms modell over entusiast-plateselskapers utviklingsfaser.⁵⁵⁸

Men det motsatte, spredning av Mais idealer til andre aktører i platebransjen, er også en forklaring til at selskapet ble nedlagt istedenfor å bli drevet videre. Mai og Fiskvik ble etter nedleggelsen kritisert fra forskjellige hold, og Fiskvik argumenterte mot å svartmale situasjonen etter Mais nedleggelse:

I løpet av de 9 årene er [sic] det utvikla seg en tross alt livskraftig og sterk norsk platebransje, uavhengig av de internasjonale platekonsernene. Vi har fått en langt bedre ånd i platebransjen i retning av kvalitetssatsing, og kvalitetskonkurransen plateselskapene imellom. Norsk er blitt det dominerende sangspråket og progressive artister står langt sterkere innen helhetsbildet. Ikke slik å forstå at utviklinga har innfridd alle Mais målsetninger, men det får være måte på lukkede sirkler (...).⁵⁵⁹

Det fantes aktører som lå nært opptil Mais gamle ideologi, og det framsto ikke som imperativt å bevare selskapet. Sæmund Fiskvik har pekt på Tritonus' inntreden som en tankevekker: Mai mistet sin monopolstilling som non-profit-distributør og som venstreradikal distributør.⁵⁶⁰ I 1981 formulerte styreformann Hans Rotmo målsetningene til nystartede Norsk Plateselskap slik: "Vi skal arbeide for norsk, progressiv og folkelig musikk. Vi vil avgrense oss mot tekster og musikk som bærer fascistisk, rasediskriminerende, kvinnediskriminerende og dårlig pornografisk preg. Likeså åndsfattige, kommersielle spekulasjoner."⁵⁶¹ I rockeklubb-bevegelsen hadde også Mai og musikkbevegelsen en ideologisk arvtaker.

I hvilken grad Mai kan ta æren for utviklingen skal ikke drøftes her, men de nye forholdene gjorde nok beslutningen om å legge ned selskapet enklere. Mai var ikke lenger nødvendig som eneste alternativ til den internasjonale platebransjen, nå som flere av selskapets

⁵⁵⁸ Wallis og Malm 1984, s. 156 (vedlegg 2).

⁵⁵⁹ "Et siste sukk om MAI a/s". Innlegg av Sæmund Fiskvik i *Klassekampen* 25. mars 1983.

⁵⁶⁰ Intervju med Sæmund Fiskvik.

⁵⁶¹ Uttalelse til *Arbeiderbladet*, ukjent dato og side. Sitert i *Klassekampen* 19. august 1981.

målsetninger ble oppfylt av andre aktører. Plateselskapet Mai kunne nedlegges med æren i behold.

Etterspill – institusjonene

Norsk Samdistribusjon A/S overtok sammen med platelageret forpliktelser til å utbetale royalties og komponistvederlag for Mai, i tillegg til forpliktelsene overfor SAM i Sverige. Distribusjonsselskapet forsøkte seg også så vidt på å gi ut plater. I 1983 ga det ut en singel med pønkbandet Norske Gutter, og debut-LPen til bandet Raga Rockers ble gitt ut med støtte fra det nyetablerte Kassettavgiftsfondet samme år.⁵⁶² Noe nytt plateselskap ble imidlertid ikke bygd opp, og det ble for vanskelig for Norske Samdistribusjon å fortsette driften. Ny York Studio fortsatte derimot å eksistere, og den dag i dag drives det lydproduksjon i lokalene i regi av firmaet Masterhuset.

Verre gikk det med innspillingsbåndene Nye Samspill skulle overta rettighetene til. Båndenes skjebne understreker at Nye Samspill var en organisasjon på papiret, men ikke mye mer. Noen av Mais mest drevne artister kjøpte ut båndene med egne innspillinger, blant dem Tramteatret, Geirr Lystrup og Hans Rotmo.⁵⁶³ De resterende båndene ble liggende i Mais gamle studiolokaler helt til de ble overført til Nasjonalbiblioteket i Rana på 1990-tallet. Av oversiktene jeg har fått fra biblioteket over det innleverte materialet går det fram at det er store hull.⁵⁶⁴ Mange bånd har dessverre forsvunnet i årenes løp. Ønsket om å beholde kontrollen over båndene og hindre at de kom på avveie førte paradoksalt nok til at det motsatte skjedde.

Etterspill – aktørene

Flere av Mais gamle artister fortsatte å sette sitt preg på norsk musikkliv utover på 1980-tallet, og enkelte gjør det fortsatt. Mange av Mais gamle ansatte er også fortsatt tilknyttet musikklivet. Arvid Esperø arbeider som produsent i NRK, og står bak en TV-serie om norsk rocks historie som i skrivende stund (september 2004) går på fjernsynet. Tor Bernhardsen jobber i GRAMO, en organisasjon som på vegne av musikere krever inn vederlag for kringkasting og offentlig framføring av utgitte lydfestinger. Sæmund Fiskvik er på sin side direktør i IFPI Norge, den internasjonale platebransjens interesseorganisasjon, og er dermed en representant for det etablissement musikkbevegelsen var ment som et alternativ til. Sett i lys av hans engasjement for platebransjens vilkår de siste årene som Mai-leder framstår det kanskje noe mindre

⁵⁶² Om fondet, se Kulturrådets arbeidsnotat *Evaluering av fond for lyd og bilde* av Geir Møller (Oslo 1992), s. 14. <http://www.kulturrad.no/apps/nkr/articles.nsf/lupSearchResult/82B8CAF204095996C1256BA300380091>

⁵⁶³ Diskografi i TBP.

overraskende. Gamle, sentrale Samspill-aktivister som Rolf Aakervik og Helge Pran har begge hatt yrkeskarrierer utenfor musikkbransjen, men har fortsatt å opptre i ulike sammenhenger av og til.

AVSLUTNING

Måten Mai og musikkbevegelsen gikk ut av historien på kan kanskje si oss noe om assimileringen av ungdomsopprøret i den etablerte kulturen. Betraktet som generasjonsfenomen kan man hevde at "nittensekstiåttene" som hadde drevet Mai i mange år, hadde lagt sitt opprør bak seg, og var trukket mot etablissementets trygghet. Men musikketablissementet hadde blitt betydelig oppmyket og differensiert i årene musikkbevegelsen hadde eksistert. Bevegelsens mål rundt nedleggelsen av Mai kunne derfor omdefineres fra det opprinnelige, det å utgjøre et alternativt etablissement, til å sikre en permanent tilstedeværelse av bevegelsens verdier innenfor det etablerte musikk- og kulturlivet. Parallellen med *musikrörelsen* er slående. Selv om den direkte kontinuiteten av *musikrörelse*-institusjoner er sterkere i Sverige, er den ideologiske kontinuiteten den samme. Min konklusjon fra kapittel to om et bredere, pluralistisk etablissement som alternativ til Malm og Wallis' antagonistiske to-etablissementsmodell i siste fase av modellen deres (vedlegg 2) kan hevdes også for Norge.

Idealistiske og non-profitt-baserte plateselskaper og musikkblader har kommet og gått siden, men ingen har hatt samme altomfattende målsetninger som musikkbevegelsen. Nye musikkopprør har heller hatt karakter av å tjene og henvende seg til avgrensede miljøer og subkulturer. Mot bakgrunn av dette trer også ungdomsopprørsperiodens særtrekk klarere fram. Den samfunnsomveltende opprørsideologien var mulig i en historisk kontekst der etablissementet hadde store legitimitetsproblemer.⁵⁶⁵ Opprørets permanente oppmykende og diversifiserende effekt på etablissementet har fjernet betingelsene for det brede opprøret. Men opprørets ideologi og kulturelle uttrykk lever videre i vår tid, på hvert sitt vis både i interesseorganisasjoner og fora innen etablissementet, og i radikale *counterculture*-miljøer utenfor.

⁵⁶⁴ E-post og dokumentasjon fra Trond Valberg ved Nasjonalbiblioteket i Rana.

⁵⁶⁵ Se Tor Egil Førland: "Ungdomsopprøret: dongeri eller Wertewandel?", i *Nytt Norsk Tidsskrift* 14 (1997), nr. 1, s. 47-68, for en drøfting av dette.

KAPITTEL 8.

MUSIKKBEVEGELSEN I NORGE 1970-1983

Jeg har i denne hovedoppgaven forsøkt å gjøre rede for utviklingen til den norske musikkbevegelsen, forstått som forsøket på å bygge opp alternative institusjoner til pro-profitt-musikkbransjen innen etablissementet. Jeg har vist hvordan bevegelsen hadde sitt utspring i en rekke av 1960-tallets alternative og radikale kulturinstitusjoner, og hvordan EEC-striden og den svenske *musikrörelsen* hadde avgjørende innvirkning på bevegelsen i dens tidligste år.

I kronologisk-tematisk inndelte kapitler har jeg forsøkt å vise hvordan bevegelsens institusjoner har vært preget av konflikter mellom motstridende interesser og ulike politiske syn, og innvirkningen dette hadde på institusjonenes arbeid og målsetninger. I kapittel tre viste jeg hvordan Samspill ble oppgitt som faglig interesseorganisasjon av de aktive musikerne, og ble et organ hovedsakelig for musikkinteresserte aktivister. I kapittel fire viste jeg hvordan Mai gradvis gikk fra et ideal om direkte demokratisk medvirkning fra støtteaksjonærer og aktivister til å bli et mer sentralstyrt selskap. Årsakene til dette lå både i labert engasjement, profesjonaliseringen av Mai i kjølvannet av suksessen, og i ml-bevegelsens sterkere innflytelse. I kapittel fem ble søkelyset satt på de tiltagende ideologiske debattene og konfliktene, men også på hvordan bevegelsen kom ut i det offentlige rom. *Vår Musikk*, bevegelsens andre hovedinstitusjon, hadde som mål å være et samlende forum. Men selv om bladet hadde en bredere profil enn den Mai utviklet seg mot, tydeliggjorde bladets stoff også splittelsene og de negative reaksjonene som kom fra deler av musikkmiljøet. Melodi Grand Prix-aksjonen i 1976 ble et vendepunkt for bevegelsen, der Sæmund Fiskvik fikk propagere for konfliktlinjen som også preget Mai fra hans inntreden. Konflikten toppet seg, bidro til at *Vår Musikk* måtte nedlegges, og musikkbevegelsen forsvant i stor grad fra offentligheten og ble mer av et internt ml-fenomen. I kapittel seks beskrev jeg hvordan Mais økonomiske krise sammenfalt med ideologisk innstramning og omorganisering idet ml-bevegelsen definitivt overtok hegemoniet. Deretter viste jeg hvordan selskapet etter å ha støtt på legitimitetsproblemer gradvis gikk gjennom en oppmykningsprosess, og hvordan musikkbevegelsens gamle idealer ble forsøkt gjenreist og vedlikeholdt etter hvert som driften stabiliserte seg. I kapittel sju viste jeg hvordan oppmykingstendensene førte Mai nærmere den etablerte platebransjen, samtidig som selskapet støttet en ny generasjon musikkopprørere. Til sist argumenterte jeg for at oppmyking og diversifisering av etablissementet bidro til at Mais målsetninger kunne omdefineres, slik at nedleggingen av plateselskapet og i praksis musikkbevegelsen kunne legitimeres – et eksempel både på

etablissementets internalisering av opprørets verdier og opprørernes internalisering av etablissementets verdier.

Var det en musikkbevegelse i Norge 1970-1983? Forslag til videre forskning

Med et institusjonsperspektiv og fokuseringen på et relativt lite miljø, som jeg har anlagt i denne oppgaven, er det naturligvis mye som går tapt. Målet for musikkbevegelsens institusjoner var å skape en bred massebevegelse, og det ble i kontrast til *musikrörelsen* ikke oppnådd. Primært i kapittel to og tre drøftet jeg årsaker til de to bevegelsenes ulike betingelser og forløp. Flere av mine informanter har bemerket at musikkbevegelsen neppe kan kalles en bevegelse i egentlig forstand, og har påpekt at bevegelsen manglet forankring utenfor Oslo.⁵⁶⁶ Likevel er det mulig å snakke om en allmenn musikkbevegelse på 1970-tallet, med tyngdepunkt i den organiserte og uorganiserte visebølgen. Her sto non-profit-, amatørisme- og spill-selv-idealene sterkt. Musikkbevegelsen forsøkte å knytte til seg disse miljøene, men kan også betraktes som en konkurrent til visebølgen. Det er kanskje mer fruktbart å se musikkbevegelsen og visebølgen som samtidige og parallelle fenomener. Forskning på visebølgen, viseforaene, visemiljøer og andre musikkmiljøer rundt om i landet fra et ungdomsopprørsperspektiv ville kunne utfylle framstillingen i denne hovedoppgaven. Dolphins Viseklubb og avantgarde-musikkvirksomheten rundt Henie-Onstad kunstsenter er to miljøer nevnt i denne oppgaven som det bør forskes videre på.

Virkingen som musikalsk praksis, samhandling i musikkmiljøer og musikkresepsjon hadde på normendringene som ungdomsopprøret brakte med seg er et annet relevant tema denne oppgaven ikke tar for seg, men som kunne egne seg for videre forskning. De kildemessige og metodiske problemene er riktignok store, og det ville kreve en del teoretisk konstruksjonsarbeid. Disse vanskene er blant grunnene til at jeg har valgt et mer håndgripelig institusjonsperspektiv. Jeg har imidlertid i oppgaven tatt utgangspunkt i at en egen musikk var viktig i ungdomsopprørernes identitetskonstruksjon, og i kildematerialet jeg har brukt er det belegg for at rockeopprøret sporet an til protest og opprør på andre områder.⁵⁶⁷

Den kritiske innstillingen til musikkindustrien var noe musikkbevegelsen i stor grad delte med høykultur-etablissementet (noe som kom til uttrykk ved aksjonene mot Melodi Grand Prix i

⁵⁶⁶ Intervjuer med Rolf Aakervik og Tor Marcussen.

⁵⁶⁷ Journalist Rolf Behn Gulliksen i *100 blomster* 5/1978, s. 13: "Et blindt opprør er tross alt et opprør, og det er det første opprøret mange av oss har vært med på. Jeg har hørt folk si at uten [Rolling] Stones ville SF fremdeles vært det mest radikale i norsk politikk. Og det er en kjerne av sannhet i det. Enten vi liker det eller ei – Radio Lux og [svensk] P3 er røttene våre. [...] [Mange finner det] problematisk å være for en folkets kultur samtidig som de fortsatt er glade i pop-kulturen."

1975 og 1976). Også i dag blir særlig den transnasjonale musikkindustrien av mange sett på som uheldig og negativ både for musikere og allmennhet. Jeg mistenker at en slik innstilling har medvirket til at musikkindustrien er lite representert i framstillinger av norsk musikkliv, som tradisjonelt har fokusert på offentlige musikkinstitusjoner, utøvermiljøer og statlige tiltak.⁵⁶⁸ Uansett hva man måtte mene om den, har musikkindustrien hatt mye å si for musikklivets rammevilkår, både når det gjelder muligheter og begrensninger. Dette er noe som bør bøtes på i framtidige oversiktsverker, og mye grunnforskning venter på interesserte historikere og musikkvitere.

Ungdomsopprørsprosjektet – noen perspektiver

Denne hovedoppgaven ser ut til å bli en av de siste som leveres innenfor Tor Egil Førlands ungdomsopprørsprosjekt. I det siste har imidlertid også andre yngre forskere interessert seg for det samme materialet. Og det er fortsatt mye å ta av. Særlig mener jeg det ville være av interesse å forske på miljøet rundt arbeidskollektivet i Hjelmsgate. Handlekraftige personer med tilknytning til dette miljøet dukker opp i flere av hovedoppgavene som er skrevet under ungdomsopprørsprosjektet, foruten min egen i Elizabeth Linders oppgave om de radikale kunstmiljøene, Silje Davidsens oppgave om Jan Greves eksperimentering med LSD-behandling, samt Anders Lindhjems oppgave om kollektivene på Karlsøya. Miljøet i seg, og kanskje særlig dets mindre handlekraftige eller handlingsvillige deltakere, ville være interessant å forske videre på i samband med det som har vært prosjektets hovedinteresse: det antiautoritære opprøret.

I forhold til det antiautoritære opprøret befinner denne hovedoppgaven seg i en tvetydig stilling. Den kan leses som et eksempel på den autoritære ml-bevegelsens dominerende og overtakelse av en opprinnelig allmøte-demokratisk ungdomsopprørs-institusjon. ML-bevegelsen var imidlertid tilstedeværende helt fra bevegelsen startet. Det var heller ikke bare ml'ere som forsøkte å sette grenser og definere bevegelsens oppgaver og Mais repertoar. Musikkbevegelsens opprinnelige ideologi avviste ikke bare den etablerte musikkbransjens arbeidsmåter, den anså etablissementets musikkprodukter som nettopp *produkter*, som falske. Som alternativ søktes det etter en ny autensitet – et alternativ som innebar avgrensinger og begrensninger. Dette skjedde gjennom tradisjonsmobilisering fra gammel arbeider- og bygdekultur, samt leting etter autentiske elementer i samtidas rock og pop. Andre musikkmiljøers autensitetssøken kunne ta form av avantgardistisk eksperimentering som kun i liten grad ble kanalisert gjennom musikkbevegelsen, og Mai. Lignende tendenser har vedvart innen populærkulturen i ulike former. ”Autensitet” er

⁵⁶⁸ Arvid O. Vollsnes (red.): *Norges musikkhistorie bind 5 – modernisme og mangfold 1950-2000* (Oslo 2001) er et

fortsatt et viktig begrep i populærmusikkdiskursen, og som musikkviteren Tellef Kvifte har påpekt er autentisitetkonstruksjon den paradoksale ideologiske bærebjelken i den moderne *World Music*-genren.⁵⁶⁹

Roger Wallis og Krister Malms modell over utviklingslinjer for entusiast-startede plateselskaper (vedlegg 2) har bidratt til å vise hva som særpreget Mais utvikling. Å bruke en tilsvarende modell for utviklingen av andre entusiast-startede eller alternative kulturinstitusjoner vil kunne være fruktbart, men den kan også brukes til å peke på noen karakteristiske trekk ved ungdomsopprøret på 1960- og 1970-tallet i stort. De alternative institusjonenes skjebne avhang i den første fasen av suksess og suksesshåndtering, men i senere faser mer av forholdet til henholdsvis andre alternative aktører og etablissementet. Modellen åpner både for dannelse av et vedvarende, alternativt etablissement og for at det gamle etablissementet absorberer de nye aktørene eller det nye etablissementet. Jeg har argumentert for at både *musikrörelsen* og musikkbevegelsen var eksempler på hvordan de to etablissementene heller smeltet sammen til ett og tok farge av hverandre, og at dette igjen gjenspeiler effekten ungdomsopprøret hadde på samfunnet i stort. Utviklingen har visse likhetstrekk med måten idealet om en egen arbeiderkultur på 1930-tallet ble erstattet med et felleskulturideal.⁵⁷⁰ Samtidig har det innen populærkulturen vedvart et begrenset opprørs- og alternativ-ideal som kan spores tilbake til ungdomsopprøret. Selv om det kanskje ikke er en sterk direkte forbindelse til musikkbevegelsen har fenomenene samme rot, og musikkbevegelsen var ett av uttrykkene det fikk i Norge på 1970-tallet.

eksempel på dette. Ingen sammenhengende beskrivelse av utviklingen av musikkindustrien presenteres.

⁵⁶⁹ Tellef Kvifte: "Hunting for Gold at the end of the Rainbow" online-publisert i *Popular Musicology Online* 2001. <http://www.cyberstudia.com/popular-musicology-online> Nettadressen død, men referert i Bibsys september 2004.

⁵⁷⁰ Tore Pryser: *Arbeiderbevegelsens historie* bind 3 (Oslo 1998), s. 144 – 150.

KILDER

Muntlige intervjuer

Tor Bernhardsen (Mai-ansatt 1973-1983) 28. januar 2003 (1), 20. februar 2003 (2).
Jon Arne Corell (musiker) 22. mai 2003.
Arvid Esperø (Mai-leder 1973-1974, plateprodusent for Mai, musiker) 12. februar 2003.
Sæmund Fiskvik (Mai-leder 1976-1983) 3. april 2003.
Carl Morten Iversen (*Vår Musikk*-redaksjonsmedlem, musiker) 22. september 2003.
Dag Kolaas (Samspill-representant, *Vår Musikk*-medarbeider) 22. oktober 2003.
Harald Are Lund (plateprodusent for Samspill og Mai, NRK-ansatt) 19. september 2003.
Tor Marcussen (*Vår Musikk*-redaktør 1974-1976).
Helge Pran (Samspill-aktivist, musiker, Mai-initiativtaker) 20. mai 2003.
Jan Storø (leder for Mais Plateutvalgsgruppe ca. 1974-1978) 27. april 2003.
Petter Thorsrud (musikk-aktivist, Mai-ansatt 1974-1975) 4. november 2003.
Rolf Aakervik (Samspill-aktivist, musiker) 24. februar 2003 (1), 4. mars 2003 (2).

Intervjuene finnes i digitallydformatet mp3 samt som utskrift i eget arkiv.

E-post-intervjuer og informasjon

Atle Grøhn (representant for Oktober i Mais styre) 16. februar 2003
Siri Undall (Mai-ansatt 1974-1976) 28. oktober 2003.
Trond Valberg (fagleder musikk, lyd- og bildearkivet ved Nasjonalbiblioteket i Rana) 17. februar 2003.
Roger Wallis (MNW-leder, musikkviter) 14. mars 2003.

Telefonsamtale

Johan Iben Hjort (*Vår Musikk*-redaktør 1973) mai 2003.

ARKIVMATERIALE ETTER PLATESELSKAPET MAI A/S

Tor Bernhardsens Papirer (TBP). Privat, uorganisert.
Sæmund Fiskviks Papirer (SFP). Privat, fragmenter.

FONOGRAMMER

Se vedlegg 1.

AVISER, TIDSSKRIFTER OG MEDLEMSBLADER

100 Blomster 1977-1979
Arbeiderbladet 9. november 1978
Dagbladet februar-mai 1973-1976
Folkemagasinet 1973-1974
Jazz-nytt 1972-1976
Klassekampen, 1969-1983
Kontrast 7/1973
Materialisten 1975-1977
Musikkavisen Puls 1978-1983
Nye Takter 1981-1982
Norsk Musikerblad 10/1972

Under Dusken 1971-1975
Profil 1969-1976
Profils visehefter 1971-1974
Røde Garde 1973-1980
Tarkus 4 (1997)
Vår Musikk (prøvenumre) april og juni 1973
Vår Musikk (ordinære utgaver) 1-7, (1974-1976)

INTERNETTRESSURSER

Dato angitt for siste gang lenken ble funnet operativ, samt eventuelt for første besøk om lenken er død.

Oppslagsverk og databaser

Pax Leksikon nettutgave. Fungerende 26. september 2004.
<http://lotus.uib.no/norgeslexi/palex>

VGs platebarometer-søketjeneste
<http://lista.vg.no>

Institusjoners hjemmesider

Flåsket Brinner (*musikrørelse*-band) nettsider. Fungerende 16. oktober 2004.
<http://www.flasketbrinner.com/1973.htm>

IFPI (International Federation of the Phonographic Industry) Norges nettsider. Fungerende 16 oktober 2004.
<http://www.ifpi.no/ggf.htm>

Klassekampens nettsider. Fungerende 16. oktober 2004.
<http://www.klassekampen.no/Arkivsamling/Arkiv/2003/Februar/22/172229>

Kontakt nätet för en icke-kommersiell kulturs hjemmesider. Fungerende 16. oktober 2004.
<http://www.kontakt.net.se/index.asp?pageID=2&navID=1>

Kvinne- og kjønnsforskningsorganisasjonen Kildens online-kildesamling Kampdager. Fungerende 16. oktober 2004.
http://www.kampdager.no/arkiv/kvinnekultur/musikk/intervju_rimestad.html

Svenska Oberoende Musikproducenters nettsider. Fungerende 16. oktober 2004.
<http://www.som.a.se>

Artikler og notater

Kvifte, Tellef: "Hunting for Gold at the end of the Rainbow" online-publisert i *Popular Musicology Online* 2001. Nettadressen død, men referert i Bibsys 16. september 2004. Besøkt 20. februar 2004. Skal finnes trykt i *Popular Musicology Quarterly*.
<http://www.cyberstudia.com/popular-musicology-online>

Møller, Geir: "Evaluering av fond for lyd og bilde". Oslo 1992, på Norsk Kulturråds nettsider. Fungerende 16. oktober 2004
<http://www.kulturrad.no/apps/nkr/articles.nsf/lupSearchResult/82B8CAF204095996C1256BA300380091>

Schancke-Knutsen, Arvid: "Tyve år med FONO". Publisert i Norsk Musikkinformasjons internettmagasin *Ballade* 15. desember 2000. Fungerende 16. september 2004.
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2000121314284497757381>

Vindheim, Jan Bojer: "I begynnelsen var Hjelms gate". På *Gateavisas* internettsider. Fungerende 16. september 2004.
<http://www.pluto.no/doogie/Ga/blekka/ga%20100/begynnelsen.html>

HOVEDOPPGAVER OG AVHANDLINGER

Alsos, Ketil Jensen: "Kampen om havet: historien om Aksjon Kyst-Norge 1972-1975." Hovedoppgave i historie, Universitetet i Tromsø 2003.

Bringsjord, Larry: "Aspekter ved den kristne/religiøse platebransjen i Norge. En kartlegging og analyse av virksomheten." Hovedoppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo 1986.

Berkaak, Odd Are: "Erfaringer fra risikozonen : opplevelse, utforming og traderingsmønster i rock and roll." Doktoravhandling, Universitetet i Oslo 1990.

Bruusgaard, Jan og Jon Tore Halvorsen: "Bibliografi over blader og aviser på venstresida og innen motkulturen i Norge 1969-1980." Hovedoppgave Oslo 1981.

Dancke, Sigurd Olav: "Rockemusikken og popmusikken i Norge." Hovedoppgave, Universitetet i Oslo 1983.

Davidsen, Silje: "En kjetter i det medisinske miljø. En studie av psykiater Jan Greves bruk av LSD og hasj i behandling av pasienter 1962-1971." Hovedoppgave i historie, Universitetet i Oslo 2002.

Grepstad, Ottar: "Høveddikting i EF-striden 1970-72." Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Bergen 1983.

Istad, Anders: "Politiske endringar i den norske ml-rørsla 1969-1980." Hovedoppgave i historie, Universitetet i Oslo 1992.

Karlsen, Wilhelm: "Rikskonsertene: distribusjon og desentralisering: Rikskonsertenes etablering og institusjonens første år (1968-1980) i et kulturpolitisk perspektiv." Hovedoppgave i historie, Universitetet i Oslo 1998.

Linder, Elizabeth: "f som malte sitt eget bilde: det politisk radikale kunstmiljøet i Norge 1965-1974." Hovedoppgave i historie, Universitetet i Oslo 2002.

Lindhjem, Anders: "Karlsøya-kollektivene. Drøm og virkelighet 1971 til 1977." Hovedoppgave i historie, Universitetet i Oslo 1999.

Mork, Ragnhild: "Kinas raude sol: den norske ml-rørsla og kulturrevolusjonen i Kina, 1966-1976." Hovedoppgave i historie, Universitetet i Oslo 1996.

Rykkje, Karin: "Perspektiver på den moderne visa i Norge." Hovedoppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo 1985

Skorpen, Ann-Mari: "Maoisme på norsk og svensk: ei komparativ analyse av den norske og svenske ml-rørslas organisatoriske styrke og einskap på 70-talet." Hovedoppgave, Universitetet i Bergen 1995.

Skårberg, Odd Sjønnø: "Da Elvis kom til Norge : stilbevegelser, verdier og historiekonstruksjon i rocken fra 1955 til 1960." Doktoravhandling i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo 2003.

Svenningsen, Stig Øyvind: "Eksport av musikk: Hvorfor har Sverige lyktes og ikke Norge?" Hovedoppgave i samfunnsøkonomi, Universitetet i Oslo 2000.

Aarstad, Øystein: "Vømmøl: folkelig humor og politisk ideologi: En studie i Vømmøl Spellmannslag sine tekster." Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Trondheim 1990.

LITTERATUR

Adorno, Theodor og Max Horkheimer: *Kulturindustri: opplysning som massebedrag*. Oslo 1991.

Alsvik, Otlu M., Ella Arntsen og Robert Levin (red.): *Musikken og vi* bind 1-3. Oslo 1983.

Augustsson, Lars Åke og Stig Hansén: *De svenska maoisterna*. Göteborg 2001.

Bakken, Willy (willy b): *Drømmenes marked: Norske ukeblader, magasiner og hefter 1945-1995*. Oslo 1996.

Bakken, Willy (willy b): *I Dovregubbens hall: en samling essays om norsk rock og rock i Norge. Vol. 1*. Oslo 1999.

Bakken, Willy (willy b): *Norge i rock, beat og blues* bind 1-2. Oslo 1983-1984.

Berger, B. M.: "Counterculture." I Neil Smelser og Paul Bates: *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Amsterdam 2001, s. 2862-64.

Bjerkmann, Tor: *Ingen skal tenke for meg. Med Pax gjennom de opprørske 60-åra*. Oslo 1994.

- Bjørklund, Tor: "Motkulturar i motvind." I *Syn og segn* 1979, s. 450ff og 537ff.
- Breivik, Knut Tore: *Norsk musikkavis index* (sic). Stokmarknes 1993.
- Bråten, Stein: *Dialogens vilkår i datasamfunnet*. Oslo 1983.
- Dybo, Tor: "Plateselskapenes rolle for utviklingen av jazz i Europa" i *Studia Musicologica Norvegica* 21 (2001), s. 185-210.
- Eyerman, Ron og Andrew Jamison: *Music and Social Movements –Mobilizing tradition in the twentieth century*. Cambridge 1998.
- Farber, David: *The sixties: From memory to history*. Chapel Hill 1994.
- Fjelstad, Anton: "Gruppeteater i Norge." I Aage Jørgensen (red.): *Gruppeteater i Norden*. København 1981.
- Fornäs, Johan: *Musikrörelsen – en motoffentlighet?* Göteborg 1979.
- Fornäs, Johan: *Musikrörelsens organisering*. Göteborg 1979b.
- Fornäs, Johan: *Tältprojektet – Musikteater som manifestation*. Stockholm 1985
- Fornäs, Johan: "'Play it yourself': Swedish music in movement" i *Social Science Information* 32 (1993), s. 39-65.
- Førland, Tor Egil: *Club7*. Oslo 1998.
- Førland, Tor Egil: "Ungdomsopprøret: dongeri eller Wertewandel?" I *Nytt Norsk Tidsskrift* 14 (1997), nr. 1, s. 47-68.
- Førland, Tor Egil: "'Vietnamkrigen interesserer meg ikke, jeg vil ha orgasme!'" Bok-kronikk i *Tidsskrift for samfunnsforskning* 39 (2/1998), s. 291-302.
- Gripsrud, Jostein (red.): *Populærmusikken i kulturpolitikken*. Rapport nr. 30 fra Norsk Kulturråd. Oslo 2002.
- Hauge, Lars: "Danse mi vise". I Otlu Olsvik (red.): *Musikken og vi* bind 3. Oslo 1983.
- Holm, Jan og Inge Kvaran: *Opprør! En bok om blitzere, pønkere, politi, presse og politikere i Oslo*. Oslo 1989.
- Jansson, Sid: *60 visor från 60-talet*. Stockholm 1978.
- Johnson, Geir: *Norge i Melodi Grand Prix*. Oslo 1986.
- Jørgensen, Aage (red.): *Gruppeteater i Norden*. København 1981.
- Karlsson, Henrik: *Musikspelet. Det svenska musiksamhället av idag*. Göteborg 1980.

- Lahger, Håkan: *Proppen : Musikkörelsens uppgång och fall*. Stockholm 1999.
- Lipsitz, George: "Who'll stop the Rain? Youth Culture, Rock'n'Roll and Social Crises", i David Farber (red.): *The Sixties: From Memory to History*. Chapel Hill 1994, s. 206-234
- MacDonald, Ian: *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*. London 1995.
- Marwick, Arthur: *The sixties: cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States, c. 1958-c.1974*. Oxford 1998.
- Nielsen, Christopher: *Homo Norvegicus*. Oslo 2000.
- Nordström, Sixten, Lars Westin og Hans Åstrand (red.): *Vi tycker om musik: en debattbok kring musiken i Sverige*. Stockholm 1975.
- Oktober forlag (ukjent redaktør): *Raud Front! Revolusjonære arbeidersongar*. Oslo 1976.
- Pichaske, David R: *A Generation in Motion: Popular Music and Culture in the Sixties*. New York 1979.
- Powell, Walter W (red.): *The Nonprofit sector: A Research Handbook*. New Haven 1987.
- Pryser, Tore: *Arbeiderbevegelsens historie* bind 3. Oslo 1998.
- Reinertsen, Eivind: *Reise uten ankomst: undergrunns-kulturen og vår tid*. Oslo 1976.
- Rokkan, Stein: *Stat, nasjon, klasse: essays i politisk sosiologi*. Oslo 1987.
- Theodore Roszak: *The making of a counterculture: reflections on a technocratic society and its youthful opposition*. London 1970.
- Rotmo, Hans: *Vømmøl skuggsjå*. Oslo 1995.
- Rønneberg, Anton: *Nationaltheatret 1949-1974*. Oslo 1974.
- Sinclair, John: *Guitar Army; street writings/prison writing*. New York 1972.
- Skevik jr., Kaare: *Drunk and happy. 30 år med trønderrock*. Strømmen 2002.
- Skjøsberg, Harald: *På parti med Stalin? Den merkelige historien om m-l'ernes storhetstid*. Oslo 1990.
- Sturluson, Snorre: *Snorres kongesagaer*. Oslo 1979 [1200-tallet],
- Svensson, Per: "Folkrörelserna och musiken – musiken som folkrörelse". I Nordström, Sixten, Lars Westin og Hans Åstrand (red.): *Vi tycker om musik: en debattbok kring musiken i Sverige*. Stockholm 1975, s. 83-94.
- Thon, Jahn: *Tidsskriftets forståelsesformer: Profil og profiler 1959-89*. Oslo 1995.

Vollsnes, Arvid O. (red.): *Norges musikkhistorie* (bind 5) – *modernisme og mangfold 1950-2000*. Oslo 2001.

Wallis, Roger og Krister Malm: *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries*. New York 1984.

Östberg, Kjell: *1968 – När allting var i rörelse*. Stockholm 2002.

Zedong, Mao: *Skrifter i utvalg*. Oslo 1972.

VEDLEGG 1. DISKOGRAFIER

Dette er en komplett diskografi over plateutgivelser fra Oktober, Samspill og Mai. Inkludert er også utgivelsene til Mais underetikett Kolibri og Mais distribusjonshet, Norsk SAM. Mais lisensutgivelser er tatt med. Lisensutgivelser er utgivelser av materiale eid av artister eller andre plateselskaper (spilt inn for andres, men utgitt for Mais regning). Materialet til hvert platemerke er kronologisk organisert år for år etter katalognummer, først LP/kassetter, deretter singler.⁵⁷¹ For utgivelser som kom på VGs salgsliste er antall uker på lista og høyeste plassering oppgitt. Til sist er det tatt med en ufullstendig oversikt over norske platemerker Mai fungerte som distributør for.

Kilder: Diskografier i Jan Bruusgaard og Jon Tore Halvorsen: "Bibliografi over blader og aviser på venstresida og innen motkulturen i Norge 1969-1980", Otlu Olsvik (red.): *Musikken og vi* bind 3, Willy Bakken: *Norge i rock, beat og blues* samt diskografi fra Tor Bernhardsen (TBP). Artikkel i *Klassekampen* 19. februar 1982, s. 4, og pressemelding fra Mai i *Klassekampen* 1. mars 1983, s. 5. Utgaver av Mai-nytt 1981-1982 og diverse platekataloger fra Mai (TBP). Internett-database for VGs salgslistene <http://lista.vg.no>.

Oktober

1971

OKT 7101 Frontteatret og PS-gruppa: *Slutt opp, kamerat!*

Samspill

1972

SAMS 721 Diverse artister: *Fløtt deg EEC, du står i veien for sola*

SAMS 722 PS-gruppa: *Kampen fortsetter*

SAMS 723 Syngespillgruppa: *Norge sa nei*

1973

SAMS 731 Nationalteatrets oppsøkende gruppe: *Viser fra pendlerne*

SAMS 732 Rolf Aakervik og Bazar: *Det er ikke så enkelt*

SAMS 733 Rødt kor Oslo: *Fram fram*

⁵⁷¹ Katalognumre uten utgivelser forekommer, dette er planlagte utgivelser som måtte skrinlegges. Det er to avvik fra Mais kronologisk-numeriske katalognummersystem (MAI 4000 og MAI 4711). Disse er plassert der de kronologisk hører hjemme.

Mai

1974

MAI 7401 Vømmøl Spellmannslag: *Vømmøl'n* (VG-lista 42 uker, nr. 2 i 11 uker)

MAI 7402 Tanabreddens ungdom: *Tanabreddens ungdom*

MAI 7403 Moose Loose: *Elgen er løs*

MAI 7404 Bazar: *Drabantbyrock*

MAI 7405 Nationaltheatrets oppsøkende gruppe: *Jenteloven. Viser fra Nationaltheatrets oppsøkende forestilling*

MAI 7406 Stein Lunde: *I gården der jeg bor*

Singler

MAI 50 Jack Berntsen og kystfolket: *50 mil for Norge/Bygdevisa*

MAI 51 Terje Lie og Malva Cifuentes: *El Pueblo Unido/Cancion Final*

1975

MAI 7501 Jon Arne Corell: *Enda en vår – tilby en sang*

MAI 7502 Vømmøl Spellmannslag: *Vømlingen* (VG-lista 28 uker, nr. 1 i 11 uker)

MAI 7503 Amtmandens døtre: *Reis kjerringa*

MAI 7504 Diverse artister: *Palestina*

MAI 7505 Geirr Lystrup, Jørn Simen Øverli og Jorunn Pedersen: *12 viser av Jens Gundersen*

MAI 7506 Folk Flest: *Stå itj med lua i handa*

MAI 7507 Kjetil Pedersen: *Og snart er det kveld*

MAI 7508 Hålogaland Teaters ensemble: *Viser fra Hålogaland Teaters forestillinger*

MAI 7509 Guttorm Guttormsens kvartett: *Soturnudi*

MAI 7510 Diverse artister: *Østerdalsmusikk*

Singler

MAI 52 Vømmøl, Folk Flest og telefonsentralmontørene: *250 mann/Aspeladden*

MAI 53 Hans og Stein: *Kambodsja e fri!/Mellom kameratar*

MAI 54 Arbeidslaget hass K. Vømmølbakken: *Skattetoget/B-sida*

1976

MAI 7601 Strenggjengen: *Trå tell!*

MAI 7602 Ånen Valan og Tore Onsaker: *Rallarviser*

MAI 7603 Hans og Stein: *Folket e historia*
MAI 7604 Geirr Lystrup: *Ut av din draum*
MAI 7605 Arbeidslaget hass K. Vømmølbakken: *Grovarbeid*
MAI 7606 Visegruppa Lovisa: *Med hammar og høtt*
MAI 7607
MAI 7608 Frosk: *Kråker i lufta*
MAI 7609
MAI 7610 Arbeidslaget: *Varsko her!*
MAI 7611/12 Diverse artister *Ridderslag – revolusjonære arbeidarsanger*

Singler

MAI 55 Kåre Drayton's: *Vær så snill og ring*

1977

MAI 7701 Diverse artister: *Streik*
MAI 7702 Stein & Jord med Tony: *Fridomsharpa*
MAI 7703 Diverse artister: *Rød miks anno 1971-1975*
MAI 7704 Tramteatret: *Deep sea thriller ...og enda mer*
MAI 7705 Søyr: *Søyr*
MAI 7706
MAI 7707 Diverse artister: *Raude flagg – revolusjonære arbeidarsanger 1917-1977*
MAI 7708 Geirr Lystrup: *Grendervisur og danselåt*

1978

MAI 7801 Steinar Ofsdal: *Fløytesprell*
MAI 7802 Folque: *Dans, dans Olav Liljekrans*
MAI 7803 Diverse artister: *Trollflir – sanger etter dikt og dagsedler av Johanna Schwartz og Asbjørn Elden*
MAI 7804 Nabolaget: *Grenseløs låt*
MAI 7805 Spitzkarine: *Spitzkarine*
MAI 7806
MAI 7807 Ungdomslaget Ny Von: *UL Ny Von*
MAI 7808 Veslefrikk: *Veslefrikk*

MAI 7809 Tramteatret: *Tramfart*
MAI 7810 Heimevernslaget: *Mob. Styrken*
MAI 7811 Jack Berntsen: *Det e håp i henganes snøre*
MAI 7812/13 Diverse artister: *Club 7s jubileumsplater*

1979

MAI 7901 Sverre Kjelsberg: *Etter mørketida*
MAI 7902 E'Olen: *E'Olen*
MAI 7903 Lars Klevstrand og Steinar Ofsdal: *To i spann*
MAI 7904 Bryggerigangen bluesband: *Blått brygg*
MAI 7905 Fossegrimen: *Fossegrimen*
MAI 7906 Halvdan Sivertsen: *Nordaførr* (VG-lista 13 uker, nr. 14 i 2 uker)
MAI 7907 Geirr Lystrup: *I menneskenes land*
MAI 7908 Heimevernslaget: *Spillet om Trøndelag*
MAI 7909 Nord-norsk visegruppe: *Hei Løsti* (VG-lista 1 uke, nr. 38)

Singler

MAI 56 Vårsøg: *Kjærleikens ferjereiser/Bøverdalsrock* (singel)
MAI 57 Tramteatret: *Stem på meg/Oj, vad det viftar* (singel)

1980

MAI 8001 Folque: *Fredløs*
MAI 8002 Sverre Kjeldsberg og Tage Lööf: *Kära syster* (VG-lista 8 uker, nr. 6 i 1 uke)
MAI 8003 Savage Rose: *Solen var også din* (lisens fra artist)
MAI 8004 Augustin Pereyra Lucena Quartet: *La Rana* (VG-lista 5 uker, nr. 15 i 1 uke)
MAI 8005 Stavangerensemblen: *Ta ein tjangs* (VG-lista 21 uker, nr. 12 i 1 uke. Lisens fra artist)
MAI 8006 Marit Mathisen: *Tenk om* (VG-lista 13 uker, nr. 21 i 1 uke)
MAI 8007 Bjørn Kallevik og Terje Vallestad: *Vi du hørra*
MAI 8008 Svein Tang Wa: *Toffa*
MAI 8009 Mattis Hætta og Sverre Kjeldsberg: *Låla*

Singler

MAI 58 Sjølmord: *Holocaust/supertankerne kommer* (lisens fra artist)

MAI 59 Sverre Kjelsberg og Mattis Hætta: *Samiid Ædnan/Detsikavisa* (VG-lista 13 uker, nr. 1 i 4 uker)

MAI 60 Stavangerensemblen: *Storhaug allé/I byn*

1981

MAI 8101 The Pussycats: *Psst! Mrrr!* (VG-lista 9 uker, nr. 4 i 2 uker. Lisens fra Polygram)

MAI 8102 Stavangerensemblen: *Ska det vær, så ska det vær* (VG-lista 22, uker, nr. 6 i 2 uker)

MAI 8103 Halvdan Sivertsen: *Liv laga*

MAI 8104 Kjøtt: *Op*

MAI 8105 Asfalt: *Har du hørt det værre?* (VG-lista 7 uker, nr. 15 i 1 uke)

MAI 8106 Lars Klevstrand: *Frie hender*

MAI 8107 L. Subramaniam: *L. Subramaniam*

MAI 4711 Marit Mathisen med Parfyme: *Marit Mathisen med Parfyme* (VG-lista 4 uker, nr. 29 i 1 uke)

Singler

MAI 61 Kjøtt: *Hue uten sanser* (singel, lisens fra artist)

MAI 62 Lars Klevstrand: *Den fordømmede sommeren* (singel)

1982

MAI 8201 Montasje: *Presence!*

MAI 8202 Asfalt: *Kor så helst* (VG-lista 2 uker, nr. 30 i 1 uke)

MAI 8205 Steinar Ofsdal: *Hat trick* (VG-lista 2 uker, nr. 36 i 1 uke. Nyutgitt av Slagerfabrikken i 1983)

MAI 4000 Stavangerensemblen: *På bommen* (VG-lista 3 uker, nr 11 i 1 uke. Lisens fra MIKAS-produksjon)

Singler

MAI 63 Asfalt: *Får ikkje svar på telefonen/Når du komme hjem*

MAI 64 Det gylne triangel: *Maskindans/Får aldri nok*

MAI 65 Thygesen: *Tok meg litt tid/Ulvetider*

Kolibri (underetikett av Mai)

1979

KOL 10 Frode Nyvold og Jørn Simen Øverli: *Tal ikke bondemål* (kun kassett)

1980

KOL 11 Diverse artister: *La elva leve*

1981

KOL 12 Ane Hoel: *Når vi engang blir mennesker*

1982

KOL 13 Knut Skodvin: *Kondens*

1983

KOL 14 Arild Rønsen: *Midt i byen*

KOL 15 Celeste: *Design by music*

Norsk SAM

1983

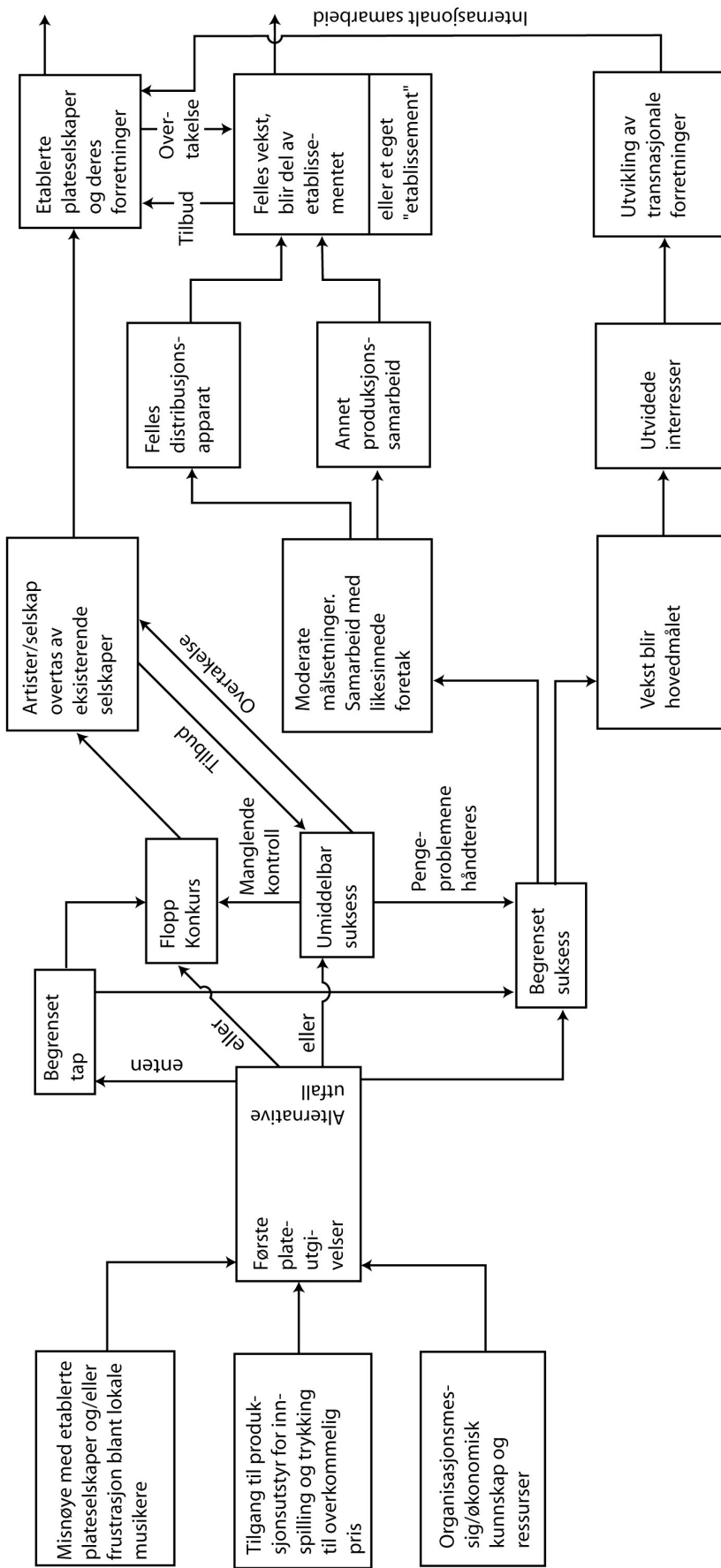
ONKEL SAM 701 Norske gutter: *Gud signe/Dans* (singel)

SAM 1201 Raga Rockers: *Return of the Raga Rockers* (LP)

Norske platemerker distribuert av Mai

Årstallene i parentes angir når første utgivelse kom, ikke når Mai begynte distribusjonen. I parentes er også notert enkelte merkers geografiske tilknytning eller tilknytning til artister.

Alternativ (1981, Molde), Apollon (1981), Aqua (1982), Blått Øre (1982), B.Rock (1981, Bodø), Charlie (1981), Falitt Produksjon (1980, Folque), Flesh Records/Fleske Skiver (1980, Kjøtt), Hakk Plateforlag (1980), Jår'galæd'dji (1976, Tana), Krakk Produksjon (1979, Oslo Børs/Beurs), Macrell Records (1980), Mind Expanding Records (1981), Oh Yeah (1981), Onion (1981), Oppsong (1977, Møre), Pottit-skiver (1979), Reiten Rekkårds (1980, Elverum), Rocky Records (1981, Tromsø), Stålplaader Coop (1978, Stavangerensemblen), Telemark Blueslag (1980), Vektor (1981), Zado Records (1980).



VEGLEGG 2.
 Krister Malm og Roger Wallis: *Big Sounds from Small Peoples*, s. 156.
 DIAGRAM 8: Entusiast-plateselskaper
 MODELL 2: Utviklingsfaser

VEDLEGG 3. NON-PROFIT-MODELL

Bearbeidelse av modell i Henry Hansmann: "Economic theories of nonprofit organization". I
Walter W. Powell (red.): *The Nonprofit sector: A Research Handbook* (New Haven 1987), s. 28.

Inntektskilde	Styringssett	Deltakerne i fellesskap	Forretningsmessig styre
Donasjoner		Politiske partier/sammenslutninger	Humanitære organisasjoner Kunstmuseer
Kommersiell		OBOS Forbrukersamvirket	National Geographic Society Private Sykehus/Sykehjem

VEDLEGG 4. MAI- OG NORSKE SAM-INNSPILLINGER UTGITT PÅ CD

Utgivelsesår er notert for samleplater, opprinnelige MAI- og SAM-katalognummere for nyutgivelser. CD-utgivelser av eldre materiale Mai i sin tid ga ut som nyutgivelser er ikke med.

Diverse artister

Club 7s jubileumsplater (MAI 7812/13, medfulgte Tor Egil Førlands bok *Club 7*)

Kjøtt

Op (MAI 8104)

Geirr Lystrup

Grendervisur og danselåt (MAI 7708)

I menneskenes land (MAI 7907)

Raga Rockers

The Return of the Raga Rockers (SAM 1201)

Hans Rotmo

Vømmølmusikken (samleplate med Vømmøl Spellmannslag, 1996)

Spæll åt mæ (samleplate med Vømmøl Spellmannslag, Arbeidslaget og Heimevernslaget, 2003)

Norsk Rocks Historie, vol. 5: Fra Viserock til Rock på Norsk (samleplate, 2004)

Ett spor med Vømmøl Spellmannslag: "Itj nå som kjæm ta seg sjøl"

Henning Sommerro/Vårsøg

Vårsøg (samleplate, 1997)

"Kjærleikens ferjereiser" (øvrige melodier utgitt av Arctic Records)

Tanabreddens Ungdom

Buoremusat (samleplate, 2001)

Tramteatret

40 beste (samleplate, 2003)