

UNIVERSITETET
I OSLO

Masteroppgave

Norsk popdiskurs på 1960-tallet

Ulrik Haug

Musikkvitenskap
60 studiepoeng

Institutt for musikkvitenskap
Det humanistiske fakultet



Jeg vil takke min veileder Hans Weisethaunet, Mirjam som bakte biscotti til meg i innspurten, og min samboer Ingrid som har delt min interesse for musikken og synes at TV-debatter i svart-hvitt er førsteklasses lørdagsunderholdning. Ellers vil jeg takke entusiastene som har katalogisert musikken på ulike måter på norwegiancharts.com, discogs.com, trekkspillklubb.no, youtube.com osv. Dette arbeidet har vært uvurderlig i å gjøre musikken og dens kontekst tilgjengelig for mine undersøkelser.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	6
Begrepsavklaring	6
Tidligere forskning	8
Metode	10
Avgrensninger	11
2. Teori	12
Michel Foucault: Tankens allmenne system	12
Foucaults metode	13
Hvorfor poststrukturalisme?	16
Poststrukturalisme og historisme	17
3. Musikken på VG-lista 1958-1969	20
Generelle trekk	20
1958	22
1959	22
1960	23
1961	23
1962	24
1963	25
1964	26
1965	26
1966	27
1967	27
1968	28
1969	28
Musikken i dag	29
4. Debatten i <i>Åpen post</i>	31
Debatten	31
Erling Nielsen	31
Amalie Christie	33
Odd Eidem	34
Arne Bendiksen	35

Einar Schanke	37
Rolv Wesenlund	39
Elisabeth Granneman	41
Kirsti Sparboe	42
5. Tanke-systemet	43
Høy- og lavkultur	43
Kunst og kommersialitet	44
Verktøy	45
Popens uklare rolle	47
Oppsummering	48
6. Pop i pressen	50
Hierarki og harmoni i <i>Arbeiderbladet</i>	50
VG-lista og andre barometre	53
Anmeldelser	55
7. Popestetikk i praksis	57
Björg & Per Gunnars vei ut av norsk pop	57
Søtsuppe	58
Mellom øyeblikkets behov og evergreens	60
Usynlig tekst	63
<i>Alle venter på sommer</i> og slagerklisjeene	64
Wenche Myhres vei inn i norsk pop	66
8. Slutten av 1960-tallet	69
Inger Lise Andersen og dansebandene	69
Tekst med mening	71
<i>Poprevyen</i>	72
9. Hva var en slager?	75
Slagerne var vrøvl	75
Slagernes konkurrerende idealer	76
Slagernes avsendere	77
Slagerne var uviktige, men populære	79
Oppsummering	79
10. Er slagerne kulturhistorie?	81
Et annet syn på slagerne	83

En annen historie	84
11. Oppsummering	86
12. Referanser	91
Teori	91
Historiske kilder	93
Diskografi	100

1. Innledning

Denne oppgaven er en analyse av den norske popdebatten på 1960-tallet. Jeg ser på hvordan det rådende kulturelle systemet problematiserte pop, og hvordan popen og dens skapere ble målt, regulert, fremhevet eller ekskludert fra diskursen. Mitt fremste funn er at forestillingen om et musikalsk hierarki med pop på bunnen var sentralt, også for popens forsvarere; det var på bakgrunn av dette at de konseptualiserte et kulturelt rom for popmusikk. Dette er et illustrerende eksempel:

Pop er først og fremst underholdning for ungdommen. Alt skal være lett, skiftende, eggende, rastløst og moro. Dette er ingredienser som tilfredsstillende ungdommens smak, og den som lager den beste lapskausen får solgt mest – akkurat som en hvilken som helst dagligvareforretning. Pop er salgsvare. Kultur er dannelse og opplæring, og den kan ikke selges i masseproduserte standardpakninger. Derfor kan man like godt først som sist gi opp håpet om at pop noen gang skal bli kultur. (Østlendingen 1969)

Kommentaren ble trykket i avisa Østlendingen i mars 1969, i etterkant av en TV-debatt om popmusikk. Innlegget var ment som et forsvar av popen. Hva slags tankeverden kom dette fra? Teksten tok for gitt at kultur var skarpt adskilt fra underholdning, der førstnevnte var høyverdig, mens sistnevnte befant seg på bunnen av rangstigen. Pop var bare underholdning, og kunne også bare være det, noe annet var umulig siden pop var et rent kommersielt produkt. Det var nettopp denne tolkningen av popens rolle som ga den frirom til å være så dårlig, sentimental, banal, enkel osv. som den var: Tanken om kvalitetspop var en selvmotsigelse. Dette var popindustrien og deres støttespillere sine argumenter, ikke at popen i seg selv hadde kvaliteter eller kunstnerisk verdi.

Denne tankeverdenen undersøker jeg gjennom arbeid med kilder hentet fra Nasjonalbiblioteket, hovedsakelig fra aviser og ukeblader, og flere TV-programmer som er arkivert på NRK nett-tv. I tillegg kommer sanger som var populære i perioden. Jeg har tatt utgangspunkt i de norske sangene som var på VG-lista fra lista ble startet i 1958 frem til utgangen av 1969. Teoretisk lener jeg meg på Michel Foucaults poststrukturalistiske diskursanalyse slik den presenteres i *Diskursens orden* (1999) og *Tingenes orden* (2006).

Begrepsavklaring

Musikalske begreper

Noen av sjangerbegrepene som ble brukt i kildene er litt fremmede i dag. Jeg har valgt å bruke begreper som er lette å skjønne, selv om de ikke alltid var de vanligste i perioden, og

jeg har valgt å være konsekvent i bruken, selv om mange begreper i perioden kunne ha overlappende betydninger og brukes om hverandre:

Rock bruker jeg som samlebegrep for musikken som ble benevnt med begreper som *rock 'n' roll*, *piggtrådmusikk*, *shadowsband*, *beat*, *gruppetiden*, *rhythm & blues*, *rhythm & soul*, *psykedelisk* og *pop*.

Slager bruker jeg om mesteparten av den platepopen som ikke faller inn under rock.

Danseband bruker jeg om musikken som ble benevnt med begreper som *Sven-Ingvars-stilen*, *danseorkester* og *svensktopper*.

Pop bruker jeg som samlebegrep for all platepop.

Populærmusikk bruker jeg som samlebegrep på alle populære sjangre, inkludert f.eks. revy og vise.

Hit bruker jeg om en plate som selger godt.

Søtsuppestil bruker jeg om en form for sentimental «norsk» stil innen slager. Dette er et ladet begrep, men jeg velger allikevel å bruke det for å få frem at det var en uglesett stil. I perioden ble denne stilen betegnet med begreper som *den tradisjonelle norske pop-stilen*, *søtsuppe*, *sjømenn som lengter hjem* og *kjøttkaker og stuett kål*.

Sjanger bruker jeg bare om musikalsk sjanger. Om former for diskurs bruker jeg *ytringsform* isteden.

Jeg bruker kursiv på enkeltsanger siden det i all hovedsak er singler jeg skriver om.

Diskurs og ytring

Hoveddelen av min oppgave er diskursanalyse i tradisjon etter Michel Foucault. Diskurs er et begrep med beslektet, men ulik definisjon innen narratologi, språkvitenskap og idéhistorie som krever avklaring. Det norske akademis ordbok definerer diskurs som en «språklig enhet som er større enn en setning» (u.å). I tradisjonen etter Foucault har ordet fått en bredere betydning der det betegner en helhet av tekster og praksiser, slik at man kan snakke om f.eks. popdiskursen i Norge på 1960-tallet. I *Diskursens orden* (1999) bruker Foucault de to betydningene om hverandre, men for ordens skyld bruker jeg *diskurs* bare til å betegne den overordnede samlingen, mens jeg bruker begrepet *ytring* til å betegne en enkeltstående samling ord.

Denne bruken av ytring er hentet fra Mikhail Bakhtin. Han sier at en ytring er «talekommunikasjonens reelle eining» (2005, 13). Innen begrepet plasserer han alt fra replikker i hverdagsdialogen til romaner (ibid, 14). Grensene for en ytring er ved bytte av talende subjekt (ibid, 13-14), Før en ytring kommer andre sine ytringer, og etter en ytring kommer andres svarende ytringer (ibid, 14). Ytringene inngår altså alltid i et nettverk av ytringer, men all tale (og tekst) har form som konkrete ytringer fra spesifikke mennesker (ibid, 13).

Bakhtin bruker begrepet for å kunne snakke om situert mening, som blir forsømt i lingvistikken etter de Saussure. Denne meningen forankrer han i det talende subjektet. I likhet med Bakhtin vil også jeg snakke mer om en ytrings virkelige tilstedeværelse enn om språkets abstrakte systemer, men jeg er mer interessert i virkning enn mening, og denne er i strukturalismen forankret i strukturen som produserer ytringen heller enn i subjektet som taler den. Med dette følger et spørsmålstegn ved Bakhtins avgrensning av en ytring: Er for eksempel en duett en hel drøss av ytringer fordi den faktiske taleren bytter hele tiden, eller kan vi si at sangerne kun er verktøy for en abstrahert forfatter som produserer én ytring, hva med en TV-debatt osv. I det faktiske arbeidet har dette teoretiske spørsmålet heldigvis ikke vært relevant. Siden jeg regner det felles tanke-systemet som diskursens opprinnelse er det ikke så veldig metodisk viktig hvem som sier hva.

Tidligere forskning

Det er så vidt jeg vet ingen andre vitenskapelige arbeider som tar for seg den samme tidsperioden og tematikken som jeg har arbeidet med, men noen arbeider med nærliggende tema er verdt å nevne.

Odd Skårbergs doktoravhandling *Da Elvis kom til Norge* behandler sjangeren rock'n'roll i perioden 1955-1960. Skårberg er blant annet interessert i å undersøke hvordan det globale fenomenet rock'n'roll tilpasses lokale forhold. Sentralt for Skårberg er det at de «norske» elementene hos de norske rockerne ikke bare bør betraktes som mangler målt opp mot de utenlandske forbildene, men som særpreg. Hos Skårberg finner jeg et mål om en norsk pophistorie som ikke har som prinsipp at de viktigste hendelsene, sangene og utøverne er dem som best følger strømmingene i den angloamerikanske pophistorien, et mål som jeg også deler. I historisk periode er det en delvis overlapp med min oppgave i årene 1958-1960, men jeg har ikke satt noe spesielt fokus på rock'n'roll, og har til og med gjort metodiske grep for å unngå dette.

I *Critical negotiations* skriver Lindberg et al. (2006) om rockekritikk i Norge, Sverige, Danmark og på Island. De deler mitt fokus på skrivning om musikk, heller enn musikken, men perioden jeg skriver om behandler de som forhistorie: «Rock criticism in Norway chiefly emerged in the latter part of the 1970s. (...) 1960s' writing about music had been fan journalism catering to a teenage market (e.g. the magazine *Pop Revyen*)». De er også opptatt av rockekritikk som et *felt* i bourdieusk forstand, mens jeg er interessert i diskursen i en bredere offentlighet.

Allmenningen (Gripsrud 2017) har også vært relevant for min oppgave. Arbeidet tar for seg norsk offentlighets historie fra 1814 inspirert av Jürgen Habermas. Musikk er sparsomt behandlet i boka, men den er verdifull i at den gir kontekst til hva diskurssystemet jeg behandler videre inngår i. Bokas tese om 1960-tallet er at tiåret var en periode for utvikling av nye ideer og motstand mot overleverte autoritære strukturer (ibid, 389). Denne etablerte historien er et viktig sammenlikningspunkt mot mine egne funn, i tillegg til at boka gir innsikt i konkrete relevante fenomener, som antroposofi og *Åpen post*.

I tillegg til akademiske arbeider, har journalistiske bøker og serier vært viktige i presentasjonen av norsk pophistorie, og flere arbeider behandler 1960-tallet. Viktigst av disse er NRK-produksjonen *Norsk rocks historie* fra 2004, der fire av tolv episoder behandler perioden jeg tar for meg. I kjølvannet av denne kom flere journalistiske arbeider om norsk pop. Dette må også sees som en del av en bredere internasjonal trend med popdokumentarer som startet rundt årtusenskiftet (Wall 2013, 15). Mot slutten av *Norsk rocks historie* opererer skaperne med en svært inklusiv definisjon av rock, nærmest synonymt med populærmusikk, som omfatter alt fra A-ha via Biosphere til Mari Boine, men i de tidlige episodene, altså de som har overlapp med min oppgave, omfattes kun utviklingslinja rock'n'roll – shadowsmusikk – beat – R&B – psykedelisk rock. Mye av musikken som jeg anser som sentral, som slagere og danseband, utgjør kun bakteppe som rocken defineres som forskjellig fra. *Norsk rocks historie* deler *Allmenningens* vinkling på 1960-tallet som en periode da de unge utfordret de gamles autoritære systemer, og grunnla et moderne tolerant sosialt liv. Rocken representerer dette nye, mens slagere og danseband blir symbolsk knyttet til det gamle undertrykkende samfunnet. *Norsk rocks historie* er ikke først ute med å hevde at rocken representerer frigjøring og en ny seriøsitet som blir toneangivende for all pop etter dens gjennombrudd. Seriens insistering på at en annen musikk enn den som solgte og ble lyttet til var den sentrale, er heller ikke uvanlig, og har sin rett i at den senere utviklingen gikk som den gjorde, men min oppgave er delvis skrevet i reaksjon til denne historien.

I tillegg til de journalistiske historieverkene kommer mer personlige bøker. Noen som er verdt å nevne er *Lykkeland* av Bjørgan og Bruheim (2000), som er en kilde til slagernes lyttere og gir innsikt i hvordan sangene ble brukt av dem som likte dem, og *Spilletid* av Mikkel Aas (2007). Boka behandler norsk platebransjes historie fra begynnelsen, men er best når den ligger nær forfatterens personlige erfaringer som musiker og bransjemann.

Metode

Det daglige arbeidet med oppgaven har vært *hermeneutisk*; det har dreid seg om tolkning av kilder (Beard og Gloag 2016, 123). Innenfor dette er et sentralt konsept *den hermeneutiske sirkel*, som går ut på at hermeneutikeren skal gå frem og tilbake mellom å bruke deler (kilder) til å konstruere helheten (teorien), og å bruke helheten til å forklare delene (ibid, 124). Dette har preget mitt daglige arbeid, der en gradvis dypere forståelse av tanke-systemet jeg har undersøkt har gjort det mulig å plassere og forklare nye kilder, samtidig som jeg har modifisert min forståelse av dette tanke-systemet når jeg har møtt på ny info. Det har også preget strukturen på oppgaven min, der selve undersøkelsen er presentert i en to-delning: først beskriver jeg tanke-systemet basert på inngående arbeid med en enkelt kilde (Debatten i *Åpen Post*), for deretter å etterprøve og utfylle dette systemet ved å bruke det til å forklare andre tilfeller.

For å kunne ha kilder å tolke og plassere, har jeg først måttet hente dem inn. De er i all hovedsak hentet fra Nasjonalbibliotekets arkiver og NRKs nett-tv. Metoden min her har vært *utforskende*; jeg visste ikke på forhånd helt hva jeg så etter. Som med tolkningene har det vært en prosess frem og tilbake der noen kilder har ført meg videre til andre kilder, og problemer jeg har støtt på har fått meg til å oppsøke visse kilder osv. Jeg har ikke kunnet arbeide i en delt prosess der jeg først innhentet data, for så å finne mønstre i den.

En beskrivelse av mitt tidlige arbeid kan fungere som et eksempel som viser hvordan arbeidsprosessen har vært. Jeg valgte tidlig å bruke VG-lista som utgangspunkt for musikken jeg skulle anse som relevant. Dette ble gjort med intensjon om å skrive om musikken som var populær da, heller enn den som senere har blitt ansett som historisk viktig. Dette valget gjorde at 1958 fremstod som en nedre avgrensning historisk, siden det var da VG-lista ble grunnlagt, i stedet for å forholde meg strengt til tiårets rammer. Jeg kjente også til debatten i 1969, som ble stående som den øvre grensa. Jeg gikk gjennom VG-lista, arkivert på norwegiancharts.com, og skrev ned alle sangene der som i bred forstand kunne klassifiseres som norske, inkludert både innvandrere som Jack Dailey og utvandrere som Ray Adams. Jeg

transkriberte og analyserte TV-debatten ikke lenge etter dette, og fikk slik en god oversikt over tilstanden i 1969. Jeg gikk deretter til nb.no for å finne utfyllende kilder fra tidligere i perioden. Jeg kom etter hvert over *Arbeiderbladets* platesider, som fikk sin form i løpet av 1960. Siden kom en gang i uka, og jeg gikk gjennom alle sidene fra 1960 for å få et oversiktsbilde av denne tiden. Etter å ha gått bredt gjennom disse to rammene satt jeg igjen med flere spørsmål som gjorde det mulig å søke mer spesifikt i kildematerialet. For eksempel vill jeg finne ut mer om det jeg senere har kalt *søtsuppestilen*. Etter å ha lest kilder som handlet om den, kunne jeg bruke søkeord som «blåveispik», «slagertekst», «røde stuer» osv. for å finne flere kilder som handlet om det samme.

Avgrensninger

Historisk er min avgrensning fra 1958, da VG-lista ble grunnlagt, til 1969, da den store debatten om Melodi Grand Prix brøt løs. Jeg bruker enkelte kilder fra utenom dette tidsrommet, men bare for å bedre belyse temaer som allerede dukker opp ellers i materialet. Jeg har skrevet hovedsakelig om musikken som ble utgitt på plate. Dette gjør jeg fordi denne musikken er lettere tilgjengelig, og fordi plateutgivelsen ble sett på som den viktigste plattformen for slagermusikk, som er den musikken jeg er mest interessert i. En mer fullstendig historie om norsk populærmusikk fra 1960-tallet ville også handlet om revyer, rockekonsserter, viseklubber og andre former for folkelig musikkliv. En siste avgrensning er at jeg har skrevet mest om norsk musikk, selv om popdiskursen like gjerne angikk utenlandsk musikk, som hele tiden solgte bedre enn den norske. Dette har jeg gjort fordi det allerede er skrevet veldig mye om britisk og amerikansk pop fra 1960-tallet, mens den norske slagermusikken er mindre belyst. Det er også nærliggende å tro at popdiskursen i Norge gjorde mer for å forme de norske utgivelsene enn de utenlandske.

2. Teori

Michel Foucault: Tankens allmenne system

Min oppgave er en diskursanalyse med teoretiske fundament hentet fra Michel Foucaults tidlige «arkeologiske» (Downing 2008, 17) periode. Historiearbeid i tradisjon etter ham er orientert mot måtene folk utvikler kunnskap, med mer interesse for «sannhetsspillet» (ibid, 20) som er involvert i dette enn kunnskapene som opplysninger eller fakta. (ibid.) Min oppgave er en beskrivelse av et system som ble brukt til å skape kunnskaper om et fenomen: popmusikk. Som Foucault er jeg ikke interessert i å bekrefte eller avkrefte om kunnskapene er sanne, men jeg er interessert i hva slags system som lå til grunn for at en slik kunnskap kunne eksistere, og hvordan det fungerte. Foucaults analyser er ofte orientert mot makt (ibid, 17), og jeg har også et øye for hvordan de ulike kunnskapene var involvert i utøvelsen av makten som frembragte ulike fenomener.

I *Tingenes orden* skriver Foucault:

Vil man (...) gi seg i kast med en arkeologisk vitensanalyse, kan ikke de berømte diskusjonene tjene som ledetråd eller fokus for et slikt prosjekt. Det gjelder å rekonstruere tankens allmenne system hvis nettverk i sin positivitet muliggjør et simultant spill av tilsynelatende motstridende synspunkter. Det er dette nettet som bestemmer mulighetsbetingelsene for en debatt eller et problem, det er bæreren av vitenenes historisitet.» (Foucault 2006, 116).

Det han sier er at for å analysere det historiske innholdet i en diskurs, så er ikke målet å kartlegge motsetninger som krasjer mot hverandre og slik skaper nye tanker, men heller å se etter hva som implisitt ser ut til å være åpenbart for begge sider av en diskusjon, og utgjør rammene som uenigheten foregår innenfor. For Foucault er det disse rammene som er positive, altså skapende, og lager synspunktene, eller diskursen. Der Foucaults teori skiller seg fra hverdagstenkning rundt historien er at disse rammene, eller *epistemet* (ibid.), er tankens historiske subjekt. Spesifikke tanker og ord blir produkter av epistemet (ibid. 527). Dette skaper et statisk historiesyn, der et episteme vedvarer gjennom en periode og legger rammer for tankens grenser og muligheter (Downing 2008, 17). I overgangen til en ny periode oppstår på uforklarlig vis et nytt episteme med nye begrensninger og muligheter som ikke på en åpenbar måte bygger på eller utgår av det forrige (Foucault 2006, 525-526). Foucault ber oss altså om å se for oss at tankens historie ikke er en dialog der man gradvis finner ut mer og mer og kommer nærmere svaret, men heller slik at et episteme allerede inneholder hele perioden.

Jeg trenger ikke å helhjertet omfavne Foucaults tanker som en generell form på all historie for å dra nytte av dem. Han skriver mange ganger at undersøkelser av for eksempel «synspunktene historie» (Foucault 2006, 115-116) eller intellektuelle biografier (ibid, 527) også har sin berettigelse. Det strukturalistiske historiesynet kan altså fungere utfyllende, eller som en korreks, til andre tilnærminger. På samme måte mener jeg at andre vinklinger på musikken og perioden jeg undersøker, som stilhistorie eller biografi, også har sin gyldighet.

Det er altså ikke slik at Foucaults strukturalisme er den eneste riktige måten å undersøke historien på, men heller slik at ulike spørsmål gir ulike svar. Når jeg velger å jobbe med Foucault i min undersøkelse, er det fordi jeg tidlig ante et felles tankeunivers på tvers av steile fronter i kildene, samt at dette tankeuniverset var fremmed og arkaisk for meg fra mitt ståsted. Jeg kan anvende hans teknikker og innfallsvinkler uten å metafysisk ta stilling til historiens generelle form, fordi det er nyttige redskaper for å kunne si noe vesentlig om mitt problemområde.

Min oppgave er ganske mye snevrere enn de problemområdene Foucault selv ga seg i kast med. Til forskjell fra ham (2006, 522-523), er ikke mitt prosjekt sammenliknende, og jeg prøver ikke å oppdage noe episteme på tvers av disipliner; Foucaults prosjekt er ofte å vise at f.eks. økonomi fra 1600-tallet har mer til felles med botanikk fra samme tidsalder enn med økonomi fra 1800-tallet, men jeg holder meg til hvordan ett tankesystem innenfor et visst felt i samfunnet konstruerte et visst problem i en viss historisk periode. Min analyse av en debatt i offentligheten om estetiske spørsmål er heller ikke helt analog med de vitenskapelige problemene som Foucault skriver om. Selv om oppgaven min til en viss grad bygger på innsikten at 1960-tallets popmusikkforståelse er fremmed sett fra nåtiden, tar jeg ikke dermed til orde for at hele samfunnets tankesystem fra samme periode er arkaisk på en måte som gjør det hele uforståelig for oss. Mye av teorien jeg bygger på er samtidig med eller eldre enn de historiske kildene jeg behandler. For å anerkjenne denne forskjellen kaller jeg det jeg undersøker for et tankesystem i stedet for det bredere episteme, selv om jeg bygger på Foucaults innsikter.

Foucaults metode

I boka *Diskursens orden* presenterer Foucault et program for diskursanalyse. Blant annet nevner han fire prinsipper som skal være veiledende (1999, 29):

Omveltningssprinsippet innebærer at det som tradisjonelt er sett på som diskursens skapende figurer, som forfattere, disiplinen og viljen til sannhet, skal betraktes som uttynnende

funksjoner (Foucault 1999, 29). Som et raskt eksempel skal man ikke spørre om hva Arne Bendiksen har uttrykt i en slagertekst, men hvordan tekstens mening i et diskursivt system blir begrenset i kraft av at teksten er en slagertekst og forfatteren er en slagertekstforfatter.

Diskontinuitetsprinsippet innebærer at selv om man skal betrakte kreftene i en diskurs som først og fremst begrensende, skal man ikke forsøke å gripe den bakenforliggende, tause diskursen som blir begrenset. Diskursanalysen er ikke noe frigjøringsprosjekt for en naturlig og uhindret diskurs, men en analyse av hvordan ulike sett hindringer produserer ulike diskurser som har spesifikke, tilfeldige relasjoner til hverandre (Foucault 1999, 29). Jeg skal altså ikke forsøke å «gi ordet» (ibid.) til det som aldri ble sagt, selv når jeg støter på et undertrykkende system som begrenser diskursen på åpenbare måter. Oppgaven skal ikke søke å mane frem hva folk egentlig hadde sagt hvis de bare hadde turt. Det at de ikke turte er det historiske faktum som undersøkes.

Spesifisitetetsprinsippet innebærer at vi ikke har noen uhindret tilgang til verden, og at diskursen er en vold vi utøver mot tingene (Foucault 1999, 30). Dette innebærer for eksempel at hvis jeg skal undersøke en slagertekst, kan jeg ikke si at dette er det teksten sier *i seg selv*, mens dette er måten den blir begrenset på av systemet. Enhver konseptualisering av slagerteksten er diskursiv og drevet av ulike strukturer, slik at man i beste fall kan rekontekstualisere teksten for å konstruere dens mening til å bli en annen, men ikke kan dekontekstualisere den slik at man kommer frem til dens selvstendige innhold.

Utvendighetsregelen sier at man ikke skal bevege seg fra en diskurs og innover til dens indre kjerne og betydning, men mot dens ytre mulighetsbetingelser (Foucault 1999, 30). Dette innebærer at selv om målet er å se etter historiske etterlatenskaper i en diskurs som avslører noe om den som ikke er intendert, så er ikke målet herfra å komme frem til noe som aktørene mente på et dypere plan. I stedet skal vi se på hvordan den ytre strukturen er grunnlaget for begge sider av en diskusjon. Eksempelvis viser jeg at begge sider av popdebatten på 1960-tallet tenkte likt. Med Foucault skal jeg ikke herfra gå mot en forklaring ala «fordi begge var motivert av den iboende menneskelige frykten for kaos» men heller «i at begges tanker hadde den samme historisk betingende formen» og så beskrive denne formens karakteristikk.

Foucaults hypotese om diskursens struktur formulerer han slik:

Jeg antar at diskursproduksjonen i ethvert samfunn på én og samme tid blir kontrollert, sortert, organisert og fordelt ved hjelp av en mengde prosedyrer som har som funksjon å avverge dens krefter og farer, beherske dens karakter av å være en tilfeldig begivenhet og omgå dens tunge og skremmende materialitet. (1999, 9)

I dette ligger det at all diskurs er formet av prosedyrer som kontrollerer den. Prosedyrene har som hensikt å avvæpne diskursen for å gjøre den forståelig og ufarlig. Hvordan kan Foucault snakke som om diskursen friserer vekk det tilfeldige og materielle uten at han ved det konseptualiserer den tause diskursen som blir frisert, som avvises av spesifisitetsprinsippet? Han løser dette ved å si at diskurs ikke bare er et middel for å skildre eller skjule f.eks. begjær eller makt, men at diskurs er begjærets og maktens objekt (ibid, 9-10), det vil si at de «naturlige» aspektene som prosedyrene skal begrense bare oppstår når de artikuleres, altså begrenses i en diskurs. Delene som har blitt frisert av eksisterer ikke og har aldri gjort det, og kan heller ikke manes frem, mens begrensningene er empirisk beviselige.

Han presenterer videre noen vanlige former for uttynning av diskursen:

Forbud er den første av disse, som innebærer at det innenfor et diskurssystem finnes ting som rett og slett er forbudt å si ifølge normer og regler. *Tabu* betegner et generelt forbud, *omstendighetenes ritual* betegner at det er noen ting man ikke kan snakke om i visse sammenhenger, og *det talende subjekts privilegier* innebærer at det er noen ting bare enkelte har rett til å snakke om (Foucault 1999, 9).

En mildere form for uttynning er *fornuft og galskap*. Hos Foucault betegner dette faktisk galskap, med særlig øye for den skiftende definisjonen av dette, men det har overføringsverdi til andre former for diskurs som blir regnet som «død og maktesløs» (1999, 10) og «ikke [kan] sirkulere som andre diskurser» (ibid.) i kraft av deres avsenderes kulturelle rolle. Dette innebærer at noen ytringer ikke kan tolkes som andre fordi de ikke er fornuftige etter de historiske kravene, eller ikke blir frembragt av en fornuftig avsender, og dermed enten kan avfeies, eller må dekodes for å avdekke deres skjulte fornuft.

Foucault sier at disse utelukkelsessystemene utøves utenfra, men at det også finnes indre prosedyrer i diskurser. Blant disse er fordelingen i hverdagsprat og store fortellinger. Hverdagsytringer er forbi med selve talehandlingen, mens de store fortellingene bevares og «befinner seg ved opprinnelsen til et visst antall nye talehandlinger som gjentar dem, omformer dem eller taler om dem» (1999, 15).

En annen indre prosedyre er forfatterfunksjonen. Foucault skriver om «forfatteren som grupperingsprinsipp for diskurser som deres betydningers enhet og opprinnelse, som arnestedet for deres koherens» (1999, 17). Han mener forfatterfunksjonen fungerer ulikt for ulike diskurser (mindre viktig i naturvitenskap enn i litteratur, f.eks.), men at forfatteren i

mange diskurser er en del av ytringen, og det at ytringen stammer fra et spesifikt subjekt er en måte å garantere dens helhet og sammenheng.

Til sist skal jeg nevne det Foucault kaller *uttykning av de talende subjekter*:

Ritualet definerer den kvalifikasjonen de talende individene må ha (og de må innta denne posisjonen og formulere denne type utsagn i dialogens, utspørringens og resitasjonens spill), det definerer de bevegelsene, de adferdsmåtene, de omstendighetene og hele det settet av tegn som diskursen må ledsages av. Endelig fastsetter det ordenes antatte eller pålagte virkning på dem de rettes mot, grensene for deres tvingende kraft (1999, 23)

Foucault skriver her om hvordan avsenderen av en ytring er en konstruert posisjon, og at det er visse former for adferd, omstendigheter osv. som både definerer hvem som kan uttrykke seg med visse former for ytringer, og også hva slags virkning disse ytringene skal ha.

Hvorfor poststrukturalisme?

Michel Foucault kalles gjerne en *poststrukturalist* (Williams 2001, 22). Strukturalistisk analyse defineres slik:

Structural analysis will try to isolate the underlying set of laws by which (...) signs are combined into meanings. It will largely ignore what the signs actually 'say' and concentrate instead on their internal relations to one another. (Eagleton 1996, 84, sitert i Beard and Gloag 2016, 236)

Foucault kan kalles en strukturalist fordi han er interessert i systemet som muliggjør et spill av meninger (Foucault 2006, 116) fremfor meningene i seg selv. Det *post*-strukturalistiske ved Foucault er at systemene også er historiske fenomener (Downing 2008, 8), slik at det ikke finnes noen objektiv struktur for historien som skal anvendes i alle tilfeller for å forklare en hvilken som helst periode, men at historikerens oppgave heller er å avdekke egenskapene og anatomien til en bestemt historisk struktur. I min oppgave er det nettopp en slik struktur jeg prøver å beskrive. I tråd med poststrukturalismens vending vekk fra de objektive pretensjonene i strukturalismen, og mot subjektiviteter (Beard og Gloag 2016, 206), går jeg ikke inn for å lage skjemaer og rigide systemer for å gjengi mine funn, men vurderer at de fanges best gjennom beskrivelser og eksempler.

Det er mange åpenbare styrker med en poststrukturalistisk tilnærming til det kildematerialet jeg har arbeidet med. Når man legger «tankens allmenne system» (Foucault 2006, 116) til grunn, er det både tillatt og ønskelig å trekke tråder mellom tenåringer som skriver leserinnlegg i aviser og universitetslektorers uttalelser i TV, uten å måtte utlegge om årsakssammenhengene som har gjort at den enes ideer har spredt seg til den andre. De antas som premiss å utgå fra det samme «nett som bestemmer mulighetsbetingelsene for en debatt

eller et problem» (ibid.). Det at strukturalismen flytter fokuset vekk fra individer og over på strukturer passer også godt fordi kildematerialet mitt består av mange, men grunne, kilder; selv de ivrigste debattantene har ikke etterlatt seg mer enn en titalls sider relevant tekst innenfor problemområdet. Dersom objektet for mine undersøkelser skulle vært for eksempel Arne Bendiksens musikkfilosofi ville resultatet blitt langt magrere enn den rike strukturen jeg isteden beskriver.

Poststrukturalisme og historisme

Historisme er en holdning til historien der man ikke ser på historien som nåtidens forhistorie, men heller søker å forklare historiske hendelser ut ifra den samtidige konteksten (Beard og Gloag 2016, 126). Flere trekk ved min oppgave er historistiske: Ved å velge VG-lista som utgangspunkt for musikken jeg skal skrive om, har jeg fremhevet musikken som var populær i tiden, til forskjell fra historier som har lagt større vekt på norsk rock, som solgte mindre, men har hatt større betydning på lang sikt. Bak dette er min tanke at slagermusikken er best egnet til å forklare 1960-tallet, mens rockehistoriene heller legger til grunn at rockemusikken fra 1960-tallet er best egnet til å forklare tilstanden vår i dag. Også det at jeg prøver å gjenskape et historisk verdisystem som kan gi den rette forståelsen av musikken, til forskjell fra å undersøke musikken tidløshet eller vedvarende relevans, er typisk historistisk.

Foucault regnes blant opphavspersonene for den såkalte «nye historismen» fra 1970-tallet (Beard og Gloag 2017, 127), en tradisjon som min oppgave også inngår i. Samtidig er historismen filosofisk problematisk i lys av poststrukturalistisk teori. Siden historismen søker å snakke om et fenomens historiske karakter, istedenfor dets overlevelse til nåtiden, risikerer man å tilsløre at også historisten arbeider fra et utgangspunkt, og skrive som om man har tilgang til den objektive historien i det Donna Haraway har kalt *the view from nowhere* (1991, 188).

Dette trekket ved historismen kritiseres blant annet av Walter Benjamin, som skriver at:

To articulate what is past does not mean to recognize “how it really was.” It means to take control of a memory, as it flashes in a moment of danger. For historical materialism it is a question of holding fast to a picture of the past, just as if it had unexpectedly thrust itself, in a moment of danger, on the historical subject. The danger threatens the stock of tradition as much as its recipients. For both it is one and the same: handing itself over as the tool of the ruling classes. In every epoch, the attempt must be made to deliver tradition anew from the conformism which is on the point of overwhelming it. For the Messiah arrives not merely as the Redeemer; he also arrives as the vanquisher of the Anti-Christ. The only writer of history with the gift of setting alight the sparks of hope in the past, is the one who is convinced of this: that not even the dead will be safe from the enemy, if he is victorious. And this enemy has not ceased to be victorious. (Benjamin 2005, VI)

Benjamin sier altså at historikerens oppgave er å *ta kontroll* over et *minne*, det vil si at den som skriver historie selv utøver makt over historiens fremstilling, og dermed har et ansvar for hva slags funksjon historien får. Videre betyr det at historien møter oss i form av et minne, det vil si en etterlevning som eksisterer i nåtiden, og at vi ikke kan få direkte tilgang til hendelsenes samtidige innhold. Benjamin antyder hvordan historikeren burde ta kontroll, ved at han sier at både tradisjonen og dens mottakere, altså både historien som sosialt objekt i nåtiden, og menneskene som bruker den, står i fare for å bli redskaper for den herskende klassen, og at historikerens oppgave er å avverge dette ved å frelse tradisjonen fra konformisme og å få håp fra fortiden til å blusse opp.

Benjamin var jøde og kommunist, og skrev dette på flukt fra nazistisk forfølgelse kort tid før han døde. Både faren og håpet han skildrer må ses i lys av dette. Det er viktig å ta til seg betraktningene om at historikeren ikke kan være nøytral, men har et ansvar for sin fremstilling, og at man risikerer å være en nyttig idiot for krefter man ikke vil støtte om man ikke tar dette på alvor. Samtidig er det ikke åpenbart hva slags fare som truer verken meg selv eller den historiske tradisjonen, ei heller hvordan mitt materiale skulle behandles dersom målet var å blåse i liv i fortidens gnister av håp om en sosialistisk fremtid. Benjamin er allikevel en viktig korreks til en av historismens fallgruver.

En mer pragmatisk holdning til problemet finnes hos Carl Dahlhaus. Dahlhaus skriver selv i dialog med den marxistiske holdningen som Benjamin representerer, og sier at det marxistiske argumentet om at «the only alternative to overt bias is covert bias» (Dahlhaus 1983, 1) ikke kan avfeies, men må bæres, selv om det er vanskelig å finne en streng sammenheng mellom politikk og metode i praksis (ibid.). Dahlhaus forsvarer videre en historistisk metode, selv når man ikke omfavner historistisk filosofi, når han skriver:

Understanding history by the process called *Verstehen* (lit. understanding, but here direct identification with historical agents) is not simply a matter of antiquarian posturing or escapist immersion in the past; on the contrary, it can be reconciled with a detached approach in which the past appears progressively more enigmatic and alien the better it is understood – or in which, to put it paradoxically, distance increases with proximity (ibid, 2, utheving i orig.)

Historikeren som bruker identifisering med de historiske agentene som metode, historisten, hevder ikke nødvendigvis at vi ved riktig innsikt fullt kan leve oss inn i og forstå et historisk øyeblikk. Snarere kan en slik innlevelse gjøre oss mer klar over vår egen historiske posisjon idet det historiske objektet blir mer og mer fremmed jo nærmere vi kommer det. Som flere andre aner altså Dahlhaus et potensiale i historismen til å fremstille en merkelig fortid hvis sammenheng med nåtiden ikke er tydelig. Med dette peker han frem mot senere postmoderne

musikkvitenskap og dennes motstand mot en totaliserende historie (Beard og Gloag 2016, 202), og Alastair Williams nevner ham som en av de viktigste innflytelsene på den postmoderne vendingen i musikkvitenskap på 1980-tallet (2001, 14-20).

Oppsummert er det både likhetstrekk og gnisninger mellom den poststrukturalistiske holdningen til historie og historismen. For å unngå de tydeligste fallgruvene er det viktig at jeg tar stilling til sammenhengen jeg har møtt materialet i i nåtiden, og til oppgavens egen kontekst og eventuelle bruk.

3. Musikken på VG-lista 1958-1969

Siden jeg skriver om et repertoar som mange ikke er veldig kjent med har jeg med en gjennomgang av musikken som var på VG-lista i perioden, med særlig fokus på den norske musikken. Dette er ikke noen perfekt kategorisering, det er selvfølgelig mulig å problematisere kategoriene jeg bruker, og grensene er alltid uklare. Hovedpoenget er at resten av oppgaven skal bli lettere å følge. All informasjon om plasseringer på VG-lista i oppgaven er hentet fra nettsiden norwegiancharts.com (Medien 2022).

Generelle trekk

I store trekk er musikken som solgte godt i Norge den samme som solgte i Storbritannia og USA, og norske lyttere hørte på Elvis Presley, Cliff Richard, The Beatles, The Rolling Stones, Beach Boys, The Sound of Music, Herman's Hermits osv. Også svensk musikk var et viktig element fra cirka midten av tiåret, med artister som Hep Stars og Sven-Ingvars. Utenlandsk musikk utgjorde alltid minst halvparten av hitlistene, og ofte var det ingen norske sanger på lista.

Når det gjelder norsk musikk var noen trekk gjeldende på tvers av de ulike strømmingene. Det var ikke slik at sangerne måtte skrive sine egne sanger for å fremstå autentiske: I en vanlig produksjon var låtskriveren, orkesteret og artisten forholdsvis frittstående. Også i tilfeller der samme person inntok flere av disse rollene, som The Monn Keys der Egil Monn-Iversen (1928–2017) både var sanger, arrangør og orkesterleder, bidro dette til å styrke hans ry som kompetent, heller enn autentisk (unntaket er rockegrupper i internasjonal stil som The Pussycats og 1-2-6). På tvers av sjangre var oversettelser og coversanger omtrent like vanlige som originale sanger. De mest suksessrike norske låtskriverne på VG-lista var Arne Bendiksen (1926–2009), Vidar Sandbeck (1918–2005) og Per Gunnar Jensen (1929–2014). Materiale til oversettelser ble hentet både fra den angloamerikanske popen og fra Europa, særlig Sverige, samt et par fra Sør-Amerika.

Hovedstrømningen i norsk *slager* var sangere og orkestre som spilte i en lett underholdningsstil, noen ganger med swingjazzinnflytelse. Idealene var klassisk amerikansk popmusikk fra før rock'n'roll. Sangerne herfra var gjerne også involvert i revyer. De tre artistene som var hyppigst på VG-lista i perioden sang i denne stilen: Wenche Myhre (født i 1947), Nora Brockstedt (1923–2015) og Kirsti Sparboe (født i 1946). Hovedstrømningen kan videre deles inn i to generasjoner. I den eldre generasjonen plasserer jeg Nora Brockstedt, Per

Asplin (1928–1996), Elisabeth Granneman (1930–1992), Inger Jacobsen (1923–1996), The Monn Keys, Jack Dailey (1929–2006), Arne Bendiksen, Åse Wentzel (1924–2009), Rolf Just Nilsen (1931–1981), Ray Adams (1931–2003) og Erik Bye (1926–2004). I den yngre generasjonen er Grynet Molvig (født i 1942), Wenche Myhre, Finn Eriksen (1937–2020), Toril Støa (født i 1947), Kristi Sparboe (født i 1946), Rannie Rommen, Lars Bjune, Jan Hørtun, Margrethe Toresen, Jan Høiland (1939–2017), Odd Børre (født i 1939) og Inger Lise Andersen (født i 1949). En kjent sang fra første generasjon er *Voi voi* (1995d) med Nora Brockstedt. En kjent sang fra andre generasjon er *La meg være ung* (2006k) med Wenche Myhre

En annen viktig stil innen norsk slager var det jeg har kalt *søtsuppestilen*. Denne musikken var preget av trekkspill og gammeldans, og handlet ofte om sjømenn eller landlige omgivelser. Coverlåtene var gjerne eldre sanger istedenfor sanger som var populære på andre språk i øyeblikket. Noen artister kan plasseres rent innenfor denne stilen: Bjørg & Mikkel, Engedahl & Stordahl, Bjørg & Per Gunnar og Åse Thoresen (1935–1987). Stilen var også et viktig element i repertoarene til hovedstrømsartister, f.eks. var begge hittene til Inger Jacobsen i skillingsvisestil, som må plasseres innenfor søtsuppestilen, men de var ment som parodier. En kjent sang i søtsuppestilen er *Piken i dalen* (2009c) med Engedahl & Stordahl.

En tredje slagerstil var *dialektsanger*. Denne retningen hadde røtter i Alf Prøysens (1914–1970) enorme popularitet fra slutten av 1940-tallet og lå nært opp til visesjangeren. Dialektsangerne på VG-lista var Vidar Sandbeck, Salhuskvintetten, Roger Engvik (født i 1944), Ole Ellefsæter (1939–2022), Vestlandsduoen og Germund Eggen (1941–2019). Også artister fra hovedstrømmen var innom stilen, som Nora Brockstedt (*Guri Malla* (1995e), *Æille så ner som a Ingebjørg* (1995f)) og Wenche Myhre (*Ei snerten snelle* (2006f)). Musikalsk var dialektsangene en bred sjanger: Roger Engviks *Kem har tatt min fena* (2016) var stringswing, mens Salhuskvintettens *Singel og sand* (2001b) var en folketone fra Hardanger, men stilen ble oppfattet som en helhet i samtiden (All 1963). En kjent sang i denne stilen er *Pengegaloppen* (1993b) med Vidar Sandbeck.

En fjerde popstil var *rock*, som også grovt kan deles inn i to kategorier. På den ene siden var det artister som lyktes i rene internasjonale stiler: Helge Nilsen & The Stringers, The Pussycats, 1-2-6 og Asa (født i 1948). På den andre siden var det mange band som spilte i en stil som kombinerte rock og slager: The Vanguarders, The Key Brothers, The Quivers, Dizzie Tunes og Johnny Band. Også *dansebandene* Ole Ivars, Gluntan og Nordre Sving spilte i en stil som lå mellom rock og slager, sterkt påvirket av svenske grupper. En kjent sang fra den

internasjonale stilen er *Just a little teardrop* (1995c) med The Pussycats, en kjent sang i slagerrockstilen er *Mot ukjent sted* (2003b) med The Vanguards, og en kjent dansebandsang er *La oss leve for hverandre* (1999d) med Gluntan.

Noe av musikken på VG-lista passer ikke inn i noen av disse kategoriene. Dette gjelder innsamlingsaksjonen Ja-platen (Eriksen et al. 1966), barneplaten *Jeg vil ha en liten hund* (2007) med Lille Eris (født i 1954) og et knippe komedieplater som ikke har musikk: et par med Rolf Just Nilsen og Ragnhild Michelsen (1911–2000) og en med Rolv Wesenlund (1936–2013).

1958

I oktober 1958 ble VG-lista grunnlagt. Lista var den første nøytrale salgslista for hele Norge (MacEric 1958). De første listene som ble publiserte viste at Bjørg Bjørklund fra gruppa Søstrene Bjørklund hadde suksess sammen med Mikkel Aas (født i 1936) med *Det blå hav* (Bjørg & Mikkel 1971a) og *På Billy Bryants kafé* (1971b), mens søstrene selv allerede var på hell etter gjennombruddet i 1954 og aldri fikk noen listeplassering. Bjørg & Mikkel dukket heller aldri opp på lista igjen. En annen gruppe, Engedahl & Stordahl, hadde slått gjennom i 1951 med *Minnenes Melodi* (2009a), og var nå på lista med *Liselotte* (2009b). De dukket jevnlig opp på lista frem til og med 1962. Den tredje gruppa på de tidligste listene var Bjørg & Per Gunnar (en annen Bjørg enn Bjørg & Mikkel). Sangen de hadde på lista, *Så kom våren til Tarina* (2014a), var deres gjennombrudd. De dukket hyppig opp på lista frem til og med 1962, og siden Per Gunnar Jensen skrev alle hittene deres var han også blant de norske låtskriverne med flest listeplasseringer i perioden.

Man kan skjelve mellom individuelle stiler mellom de tre gruppene, men de hadde til felles en orientering mot trekkspill, og et gammelmodig preg: To av sangene var originalt skrevet på 1920-tallet. Lengsel var det store temaet i tekstene, og settingen var enten landlig norsk eller til sjøs. Disse sangene og artistene var *søtsuppestilens* tydeligste representanter.

1959

Engedahl & Stordahl hadde to plasseringer i 1959. *Piken i dalen* (2009c) var i samme sentimentale stil som de hadde vært populære med tidligere, mens *Ungkarsvalsen* (2007) var et komisk nummer. Nora Brockstedt hadde en moderat hit med *Augustin* (2017a) og Per Asplin nådde førsteplass med *En glad calypso om våren* (2017). Begge hadde vært tilknyttet vokalgruppa The Monn Keys, og begge hadde en fot i jassen, uten at man nødvendigvis hørte

det i disse sangene. Visesangeren Vidar Sandbeck fikk to plasseringer med egenkomponerte sanger (*Pengegaloppen* (1993b) og *Gull og grønne skoger* (1993a)). Disse var tragikomiske sanger på østerdalsdialekt, og var nok betydelig påvirket av Alf Prøysen, som selv hadde spilt Sandbeck-viser siden 1955 (Prøysen 2008, 84). Verken Per Asplin eller Vidar Sandbeck dukket mer opp på lista, men Sandbeck ble en profilert låtskriver for andre utover tiåret.

At Nora Brockstedt ikke var med på 1958-lista var nok helt tilfeldig. Hun slo gjennom som solist i 1955 med *En liten pike i lave sko* (1995a), og hennes Prøysen-låt *Tango for to* (1995b) fra 1957 er en av de største kommersielle suksessene i norsk musikkhistorie. Hele perioden sett i ett var Nora Brockstedt på en delt annenplass i antall listeplasseringer, og frem til Wenche Myhres gjennombrudd var hun Norges fremste slagtersanger. Hun fikk listeplasseringer frem til og med 1962. Det var altså ikke tegn på noen nye hendelser i den norske popverdenen at Nora Brockstedt kom på listene. Også Sandbeck og Asplin representerte etablerte stiler på vei inn på 1960-tallet.

1960

I 1960 nådde både Inger Jacobsens *Frøken Johansen og jeg* (2007a) og Nora Brockstedts *Er du gla' i meg ennå Karl Johan?* (1995c) førsteplass. Sangene representerte et mønster der de profesjonelle underholdningsartistene i Oslo-miljøet gjorde det aller best når de sang nærmere søtsuppestilen. Disse sangene solgte ofte bedre enn både deres egne mer swingjazzorienterte sanger, og bedre enn rene søtsuppesangere som Bjørg & Per Gunnar. Sistnevnte var også inne på lista to ganger med *Zanzibar* (2014b) og *Hjemlandets sang* (2014c), begge om sjømenn. Engedahl & Stordahl var også tilbake på lista med *Skuddårsvalsen* (2015), en oppfølger i samme stil som *Ungkarsvalsen* (2007). I tillegg var Elisabeth Granneman inne med sin eneste listeplassering, *Alle venter på sommer* (2002). Nora Brockstedt var på lista med *Voi voi* (1995d), vinnerlåta fra den første norske Melodi Grand Prix-finalen. Det var overraskende få oversatte sanger på lista dette året, kun to oversettelser fra svensk (*Frøken Johansen og jeg* og *Er du gla' i meg ennå Karl Johan*), resten var originale norske.

1961

Alle de norske låtene på VG-lista i 1961 var oversettelser. Selv om dette var totalt forskjellig fra 1960 burde ikke dette leses som en voldsom omveltning i hva som var populært fra år til år, men heller som en bekreftelse på at det gjennom hele perioden var vanlig både med oversettelser og originallåter, uten noen større trender som pekte mot at det ene eller det andre skulle ta over.

The Monn Keys, som hadde vært aktive siden 1948 og ble regnet som Norges ledende vokalgruppe, kom på VG-lista i 1961 med to plasseringer: *Å, Marie jeg vil hjem til deg* (1961c) og *Sucu sucu* (1961b). Begge disse var revypregede, med morsomme stemmer og ulike roller hos de ulike sangerne. På radio, TV og på konsert sang The Monn Keys også typisk amerikansk vokalgruppestoff (VG 1960a, 1963a), men alle listeplasseringene deres var i denne revystilen. I tillegg hadde Inger Jacobsen en mindre hit med *Han er endelig, endelig min* (2007b), av samme komponist som *Frøken Johansen og jeg* (2007a), uten at den var i nærheten av sistnevntes popularitet, og tilsvarende for Nora Brockstedt var *Du mener vel alvor, Halvor?* (2017b) kun inne én uke på bunnen av lista. Jan Høiland hadde et vellykket cover av *Sjømann* (2016a), som lå på andreplass, kun bak den tyske originalen, og ikke minst hadde Ragnar Asbjørnsen en stor internasjonal hit med *Violetta* (2001a). Han byttet i den anledning artistnavn til Ray Adams, et navn han beholdt ut karrieren selv om han stort sett bare var stor i Sverige og Norge. Alle hans senere listeplasseringer var nye versjoner av gamle svenske sanger med tradisjonalisten Per Gunnar Jensen som impresario, men han beholdt et visst drag av utenlandsksuksessens glamour noen år videre.

Det var ingen store nye trender dette året. Både *Å Marie jeg vil hjem til deg* (1961c) og *Sjømann* (Høiland 2016a) var på lista samtidig med de henholdsvis danske og tyske originalene, som illustrerer hvordan den norske popindustrien forholdt seg til oversettelse. *Å Marie jeg vil hjem til deg* var en amerikansk melodi med nyskrevet dansk tekst som den norske også baserte seg på. Denne praksisen var vanlig, og også *På Billy Bryants café* (Björg & Mikkel 1971b [1958]), og de senere *Det var du som sa nei* (Molvig 2016a [1962]), *Ser du Jan så hils fra meg* (Molvig 1963), *Jeg går på skole* (Myhre 2006h [1963]), *Jeg marsjerer ved din side* (2006i [1964]) og *Eg hadde ein gong ein båt* (Medaas 2012 [1967]) var alle nye skandinaviske tekster satt til eldre amerikanske melodier. *Sjømann* var derimot en ganske direkte oversettelse, som var typisk for sanger hentet fra Tyskland eller Norden.

1962

Mange av artistene som er nevnt hittil hadde sine siste listeplasseringer i 1962: Nora Brockstedt (*Æille så ner som a'Ingebjørg* (1995f) og *Guri malla* (1995e)), Björg & Per Gunnar (*Mari og Ola* (2014d)), The Monn Keys (*Stakkars store sterke karer* (1961a)), og Engedahl & Stordahl (med Anders Saus) (*I tresko og busserull* (2015)). Dette markerte et generasjonsskifte. *Æille så ner som a'Ingebjørg* var skrevet av Alf Prøysen, som Brockstedts største hit *Tango for to* (1995b [1957]), mens *Guri malla* var en Prøysen-pastisj. Også *I tresko og busserull* og *Mari og Ola* var dialektale. Om noe var dette årets store trend. Ray Adams og

Jan Høiland hadde på dette tidspunktet gått inn i den svenske musikkindustrien, med henholdsvis *Jag har bott vid en landsväg* (2001c) og *Quando quando* (2016b). Grynet Molvig nådde førsteplass med *Det var du som sa nei* (2016a), og hun var den første i en rekke unge kvinner som slo gjennom de neste årene. Jack Dailey var en amerikansk popsanger i moderat swingstil som hadde flyttet til Norge. Hans eneste listeplassering var den komiske drikkevisen *No øl no vin no dram* (2016) på gebrokket engelsk-norsk. *Piken i dalen* (1962) med The Quivers var den eneste norske shadowslåta (instrumental rock i stil etter The Shadows) som kom på VG-lista. Den var et cover av en eldre svensk slager som Stordahl & Engedahl hadde hatt suksess med noen år før. Blant unge amatørmusikere var shadowsstilen veldig populær, selv om den i norsk variant aldri solgte veldig godt på plate foruten denne ene plasseringen.

1963

Av de ti norske artistene med listeplasseringer i 1963, var det bare to som hadde hatt det før: Ray Adams (*De tusen sjöars land* (2001b)) og Grynet Molvig (*Ser du Jan så hils fra meg* (1963)). I tillegg hadde Jan Høiland en duett med Åse Wentzel (*Midnattstango* (2007)). Åse Wentzel var heller ikke egentlig en nykommer. *Midnattstango* var hennes siste singel som slagerartist etter å ha hatt karriere siden 1950. Også Arne Bendiksen (*Jeg vil ha en blå ballong* (2004)) var på dette tidspunktet en gammel kjenning: han var med i The Monn Keys, og hadde dessuten solokarriere fra midten av 1950-tallet. Senere ble han ledende som platedirektør og låtskriver. Blant de faktisk nye artistene på lista var det to som fortsatte dialekttrenden: Salhuskvintetten med *Singel og sand* (2001b) og *Fiskarlåt* (2001a), og Roger Engvik med *Kem har tatt min fena* (2016). I tillegg solgte komikerne Rolf Just Nielsen og Ragnhild Michelsen godt på plater uten musikk (*Daglig liv i folkehjemmet* (1963a) og *Jul i folkehjemmet* (1963b)). Den største omveltningen dette året var de nye unge artistene: Åse Thoresen (*Ser du Jan så hils fra meg* (2016)), The Key Brothers (*Fjerne land* (1962)) og ikke minst 16 år gamle Wenche Myhre (*Tenk så deilig det skal bli* (2006d), *Ei snerten snelle* (2006f), *Bli med ut og fisk* (2006e) og *Gi meg en cowboy til mann* (2006g)) fikk sine første listeplasseringer dette året.

Satsningen på ungdomsartister var ikke ny, og Søstrene Bjørklund er den mest nærliggende sammenlikningen i norsk sammenheng. Som med Søstrene Bjørklund var sangene som virkelig solgte konservative i stilen, med artister som fremstod som glansbilde av sunn norsk ungdom. De var rettet mot et bredt publikum, heller enn å faktisk nå tenåringsmarkedet og dets etterspørsel etter rock (De norske rockekongene (Per-Elvis, Rocke-Pelle osv.) som også kom med plateutgivelser på denne tiden kom aldri på VG-lista). Før artister som Grynet

Molvig, The Key Brothers og Wenche Myhre nådde nasjonal suksess, hadde de fått erfaring i musikkmiljøet i Oslo, Molvig hadde sunget med Kjell Karlsens (1931–2020) orkester (Morgenposten 1960), og både Key Brothers og Wenche Myhre hadde kommet inn i bransjen via Ti på topp-show på Chat Noir, tematisert rundt VG-lista, og de var formet av denne kulturen (VG 1960a, c). The Key Brothers platedebuterte i moderat slagerstil med kun noen rockeelementer, mens Wenche Myhre ble forsøkt lansert i lett jazzstil med *Katta vår* (2006b), men fikk ikke listeplassering før hun sang en Per Gunnar Jensen-sviske. Først etter hun var etablert hadde hun suksess med swinglåta *Bli med ut og fisk* (2006e).

1964

Wenche Myhre hadde nok en gang fire sanger på lista, *Jeg går på skole* (2006h), *La meg være ung* (2006k), *Jeg vet hva jeg vil* (2006j) og *Jeg marsjerer ved din side* (2006i). I løpet av året brøt hun kontrakten med Arne Bendiksens plateselskap, og gikk snart over til å satse nesten eksklusivt på det tyske markedet som plateartist. Grynet Molvig hadde en ny hit med *Lykkeland* (2016b). Nykommere var Toril Støa (*Nei jeg skal aldri, aldri mer si aldri* (Støa og The Troll Keys 1964)) Helge Nilsen and The Stringers (*Do you love me anymore* (1964)) og Dizzie Tunes (*Store føtter* (1999a)). Sistnevnte kommer tilbake på lista senere, og ble dessuten veldig viktige innen revy-scenen, mens de to første bare hadde denne ene listeplasseringen. Rolf Just Nilssen og Ragnhild Michelsen hadde enda en hit med *Besøk i folkehjemmet* (1964), og Nilsen hadde også en hit med *Pappa'n til Tove Mette* (2000), en komisk revysang om en far som var manager for en jente som gjorde det stort på «barometeret». Karakteren var nok modellert etter Wenche Myhres far og manager, men i sangen ble det fremstilt som om bransjen spekulerte i å lage engelsk musikk med rocketrekk, mens det motsatte var tilfellet om man så på listene. De unge norske artistene sang nesten utelukkende i en stil som lå nærmere slager enn rock, og bare *Do you love me anymore* var en rendyrket rockelåt. Den var også den eneste med engelsk tekst. For unge artister så det nok snarere omvendt ut: Platebransjen spekulerte i å fornorske ungdomsartistene sine, mens musikerne selv ønsket å spille rendyrket rock på engelsk, slik generasjonen før helst ville synge jazz.

1965

Siden Wenche Myhre stort sett satset på det tyske markedet, og kun hadde én hit på VG-lista dette året (*Å-å-å Sheriff* (2015)), var det plass til nye unge kvinnelige talenter. Både Rannie Rommen (*Jenka* (2016)) og Kirsti Sparboe (*Nå og for alltid* (1995a) og *Karusell* (1995b))

hadde vært i bransjen en stund (MacEric 1962a), men kom nå endelig på VG-lista, og på det norske markedet ble Kirsti Sparboe den ledende norske kvinnelige sangeren noen år fremover. The Key Brothers fikk i samarbeid med The Quivers sin største hit med *...og så kom helgenen frem* (1965), og to av medlemmene, Lars Bjune (*Hvileløs tramp* (1965)) og Jan Hørtun (*Nå reiser jeg hjem* (1964)) fikk også solohits. Rockebandet Johnny Band var inne med *Ola var fra Sandefjord* (1965), en sang fra 1929 i ny drakt som solgte veldig godt. Kjell Karlsens trompetist, Finn Eriksen, fikk instrumentale hits med *Lappland* (1997a), et cover av *Lykkeland* (Molvig 2016b), og *The Exodus song* (1997b), fra filmen *Exodus*. The Pussycats etablerte seg som det ledende norske rockebandet med to uoversatte coverlåter på VG-lista, *Ebb tide* (1995b) og *Boom boom* (1995a).

1966

Kirsti Sparboe hadde en ny hit med *Hjem* (1995d). Erik Bye, som hadde vært en viktig TV-mann, og også hadde gitt ut plater siden 1959, fikk en hit med Mercanto-kvartetten (*Han far* (1966)). Det veldedige prosjektet *Ja-platen* (Eriksen et al. 1966) gjorde det godt, og The Pussycats fikk en hit med en egenkomponert sang: *Just a little teardrop* (1995c). Det er særlig denne som har blitt stående fra dem. Skiløperen Ole Ellefsæter hadde en hit med *Huldreslått* (2019), som kan plasseres i rekka med dialektsanger. Årets viktigste listedebut var The Vanguard, bandet til Terje Rypdal (født i 1947) (*Mot ukjent sted* (2003b) og *Lykkeveien* (2003a)). The Vanguard hadde vært et av landets ledende rockeband, men spilte nå inn plater med sentimental slagermusikk. Det hadde vært noe av denne syntesen på listene, men Vanguard-platene var håndverksmessig et steg over det som hadde kommet hittil, og representerte siste trinn i utviklingen før man var fremme i en norsk dansebandstil. For øvrig var 1966 et år med lite norsk på listene sammenliknet med det som hadde vært vanlig siden 1962, takket være en sterk svensk musikkindustri.

1967

I 1967 fikk folkrocktrenden som noen år hadde vært populær internasjonalt også norske uttrykk. Viktigst var 1-2-6 med Bob Dylan-pastisjen *Graveyard paradise* (2019b) (og *Elisabeth* (2019a)), men også The Pussycats' siste hit, *The craftsman* (1995d), med munnharpe, var nok påvirket. Samtidig var Sandbeck-låta *Engerdal-vals* (1967), fremført av skiløperen Gjermund Eggen og The Key Brothers tydelig innenfor en fortsatt levende norsk visetradisjon. Vestlandsduoen med *Eg hadde ein gong ein båt* (Medaas 2012) lå et sted midt imellom.

Kirsti Sparboe og Finn Eriksen hadde hits i kjente stiler (henholdsvis *Livet er herlig* (1995f) og *Smil Maria* (1997c)). Wenche Myhre var på lista med revysangen *Sussebas* (2002) med Oslo Harmonikvartett, og hadde også den eneste norske soulsangen på lista med *Love a' gogo* (1967) med Club 7-gruppa The Sapphires. Dessuten var barnesangen *Jeg vil ha en liten hund* (Lille Eris 2007) og sketsjen *Telefonrør no. 1* (Wesenlund 1967) på lista.

1968

Noe var ved det vante i 1968. Ole Ellefsæter hadde en ny sang om ski på lista (*Alle kluter til* (1968)), og *Vi gratulerer* (1968) med Kirsti, Oddvar og Arne, *Jamaica Farewell* (1968) med Margrethe Toresen, *Et bittelite miniskjørt* (1999b) med Dizzy Tunes og *Om du visste* (2007b) med Odd Børre var alle låter i etablerte stiler, men året var preget av endring. For det første solodebuterte Inger Lise Andersen med utrolig gode salgstall med *Romeo og Julie* (2005b), og hennes *Fru Johnsen* (2005a) ble en liten skandale og en stor suksess. Hun var da den første artisten fra det motkulturelle Club 7-miljøet som ble virkelig kjent. Selv ønsket hun å være soulsanger, men sang både her og senere i karrieren mest innen hovedstrømmen av norsk pop.

Den andre viktige nyheten på listene var norske danseband. Svenske Sven-Ingvars som hadde vært ledende gikk tilbake i popularitet i 1967 og åpnet med det for norske grupper. Ole Ivars fikk tre sanger på VG-lista (*Har jeg sagt deg alt jeg ville si deg?* (2011a), *Line (Hva er det han har, og ikke jeg)* (2011b), og *Regnets rytme* (2011c)) og Gluntan to (*Langs hver en vei* (1999b) og *Amors piler* (1999a)). Stilen kan knyttes til syntesen mellom rock og slager som f.eks. The Vanguards representerte, men mens The Vanguards bar preg av å gjøre sin plikt for å beholde platekontrakten var Gluntan og særlig Ole Ivars mer gjennomførte uttrykk. I likhet med Inger Lise Andersens hits hadde de norske dansebandene mer alvorlige tekster enn det som var vanlig blant VG-listas norskspråklige musikk. I tillegg var viktige deler av repertoaret hos begge oversatt amerikansk country, uten nye tekster slik som var vanlig tidligere.

Dansebandstilen kom til Norge fra Sverige, og den svenske påvirkningen så man også i at tre av årets hits av norske artister var svenskspråklige: Odd Børres *Min lilla lapplandsflicka* (2007a), Jan Høilands *Tio tusen röda rosor* (1994) og Ray Adams' *Delilah* (2001d).

1969

Kirsti Sparboes *Oj oj oj så glad jeg skal bli* (1995g) var en ny kontroversiell nummer én, men mens *Fru Johnsen* (2005a) skapte furore på grunn av sitt meningsinnhold, ble *Oj oj oj så glad*

jeg skal bli symbolet på slagermusikkens innholdsløshet, og sangen og pop generelt ble diskutert i NRK og aviser. Gluntan gikk hardt inn som leverandører av sentimental livsvisdom i *La oss leve for hverandre* (1999d) og *Vi vil gi* (1999e), men hadde også det komiske nummeret *Dr. E. Vang* (1999c) som liknet mer på *Amors piler* (1999a) fra året før. *Dr. E. Vang* kom også på lista i en friere oversettelse som *Bislett special* (2006) med Nordre Sving Blandede Mannskor og Orkester. Sammen med *Oj oj oj så glad jeg skal bli* representerte Odd Børre underholdningsmusikkens hovedstrøm med *Lena* (2011). *Si hva du tenker min kjære* (2005c) rundet av Inger Lise Andersens tidlige solokarriere, og holdt ved de alvorlige tekstene og den sjelfulle fremførelsen som hadde gjort henne til Norges bestselgende artist, men denne tredje singlen ble ikke like stor som de forrige. Asa, sangeren fra 1-2-6, fikk en hit med *Rekkene* (2019), og representerte med dette et tidlig eksempel på norsk språk som motkulturell autentisitetstegn.

Musikken i dag

Møtet med denne musikken har for meg vært mulig på grunn av gjenutgivelser. I hovedsak kan gjenutgivelsene deles inn i to typer: Enten er det samlinger knyttet til bestemte sangere gjennom en hel karriere, f.eks. *Tango for To, 50 innspillinger fra 50 år* (1995g) med Nora Brockstedt, eller så er det samlinger tematisert rundt en tidsperiode og sjanger eller artist/gruppe, slik som *Slagerønsker* (Ulike artister 2016) eller *Engedahl & Stordahl* (2009-2015). Noen av samlingene er opprinnelig CD-utgivelser, som senere også har blitt lastet opp på strømmetjenester. Andre er såpass nye at strømmeutgivelsen er parallell med CD-utgivelsen, om det er gitt ut på CD i det hele tatt. Det gjelder særlig utgivelser fra Normann Records, som står bak mange utfyllende samlinger, blant annet *Slagerønsker*. Noen enkeltsanger er så vidt jeg vet aldri offisielt gjenutgitt, men har blitt lastet opp på internett, sannsynligvis digitalisert av entusiaster.

Slagerønsker-samlingen kan være et godt utgangspunkt for å forklare hva slags plass disse sangene har i nåtiden. Samlingen beskrives slik på plateselskapets nettside:

Odd Fønnebøe har invitert leserne av magasinet VI OVER 60 som er ett blad for godt voksne mennesker til å lage en serie med ønskeplater fra hans store platesamling. Serien vil hete «Slagerønsker» og melodiene blir valgt av leserne av VI OVER 60 som sender sine ønsker til Odd. Utvalget av platene kommer således fra leserne selv som så blir samlet og utgitt på Normann Records/musikk. Her er Vol 1 av samlingen og vi mener at her finner man mange «go'biter» for oss over 60 og andre. (Platekarusellen u.å.)

Samlingen er direkte rettet mot gamle mennesker, og laget med deres medvirkning. Den skal vekke minner fra deres ungdomstid, blant annet ved at samlingen etterlikner

ønskekonsertformatet, og bruken av ordet slager. Dette forsterkes også av innpakningen: Coveret har retro stil og farger, og hovedelementet er et sort-hvitt-bilde av en ung jente som lytter til en gammeldags radio. Det skal vekke lytteminner istedenfor å vise til en bestemt artist. Denne bruken av slagermusikken til personlig gjenopplevelse blir også eksemplifisert i en vanlig måte å finne slagerne på strømmetjenestene: På lister laget for demensavdelinger (Sundal 2022).

Dette kan kontrasteres med hvordan CD-samlingen som ble utgitt i forbindelse med *Norsk rocks historie* (2004) ble presentert. Coverne her inkorporerte også svart-hvitt-bilder, men denne gangen av artistene, og det helhetlige visuelle inntrykket var moderne da samlingen kom ut. Skaperne av TV-serien sa at målet var å «gi rocken sin rettmessige plass i norsk kulturhistorie» (Berg 2004). Musikken skulle bli relevant for et generelt publikum ved å veves inn i en større norsk kulturhistorie.

Slagermusikken er i dag hovedsakelig knyttet til individuelle biografier. Enkeltsanger har blitt kanonisert (f.eks. *Pengegaloppen* (Sandbeck 1993b), *La meg være ung* (Myhre 2006k), *Jeg vil ha en blå ballong* (Bendiksen 2004b) eller *Voi voi* (Brockstedt 1995d)), men det er usikkert hva som vil skje med repertoaret som helhet når færre og færre husker musikken. Det er liten grunn til å frykte at musikken kommer til å bli utilgjengelig. Arkivering, også på måter som er lett tilgjengelig for et generelt publikum, er så billig og enkelt i dag at det ikke er noen grunn til at musikken skal forsvinne permanent når den først er digitalisert og publisert. Det som derimot er spørsmålet er hvordan musikken eventuelt skal institusjonaliseres for å ta skrittet fra biografisk mimring til *kulturelt minne* (Naguib 2015, 224).

4. Debatten i *Åpen Post*

Etter denne gjennomgangen av musikken er resten av min oppgave tolkning av historiske kilder. Først prøver jeg å etablere hva som utgjorde det Foucault kaller «tankens allmenne system» (Foucault 2006, 116) for deretter å anvende dette systemet til å forklare og plassere flere kilder. Den første og mest omfattende kilden jeg bruker er en debatt som ble holdt på TV i 1969 i programmet *Åpen Post*. I debatten kommer dybden i synspunktene til både popens kritikere og forsvarer godt frem. Jeg går først gjennom de ulike deltakernes synspunkter før jeg undersøker hva deltakerne har til felles.

Debatten

I 1969 vant *Oj oj oj, så glad jeg skal bli* (Sparboe 1995g) førsteplass i den norske Melodi Grand Prix-finalen. Sangen var skrevet av Arne Bendiksen. Direkte etter programmet, med Bendiksen til stede, ble sangteksten analysert av universitetslektoren Erling Nielsen (1920 – 2000) i en sending av *Her og Nå*. Han syntes den var veldig dårlig (NRK 2014). Dette skapte et skred av reaksjoner, mye var støtte til Bendiksen, men mange var også enige med Nielsen. Utover estetiske uenigheter om den spesifikke sangen ble denne saken symbol på en større uenighet i den norske offentligheten om pop, og en uke senere ble det holdt en stor TV-debatt i *Åpen post* om temaet. Her var det representanter både for dem som ble kalt «åndssnobbene», med Erling Nielsen i spissen, og popsidene med Arne Bendiksen. Debatten var den mest omfattende som fant sted om norsk pop i perioden, og deltakerne gikk i dybden på mange grunnleggende spørsmål. Derfor har jeg valgt meg ut denne debatten, samt omkringliggende kilder, som *Her og Nå*-programmet, intervjuer med deltakerne fra ukeblader i etterkant osv. som hovedkilde for å etablere et *tankesystem* for popdiskursen i perioden.

Grunnsynet mitt, hentet fra Foucault, er at debatten er strukturert av et underliggende tankesystem som legger rammen som ulike synspunkter utgår fra, heller enn at debatten er et skapende øyeblikk der ulike synspunkter møtes.

Erling Nielsen

Erling Nielsen var universitetslektor i nordisk språk og litteratur ved Universitetet i Oslo. Hans kritikk av Bendiksens sang *Oj oj oj så glad jeg skal bli* (Sparboe 1995g) i programmet *Her og Nå* var katalysatoren som satte i gang hele debatten. Jeg skal nå gjengi hans syn på popen.

Nielsen var i teorien tilhenger av populærkultur (NRK 2016, fra 0:18:34), og motsatte seg åndssnobbstempelet (ibid, fra 0:0:39). Hans visjoner om kvalitetspop bygde på en tro på folks ivoende kvalitetsbevissthet, og ikke på elitens gode smak (ibid, fra 1:20:42). Men han hadde skarpe innvendinger mot måten pop ble drevet. Han var skeptisk til de nære båndene mellom tekstforfatter og komponister, og selskapene. Ofte kunne dette være samme person, slik tilfellet var med Arne Bendiksen. Han mente at dersom forfatteren hadde et økonomisk ansvar, ville hen senke nivået for å nå ut bredest mulig (ibid, fra 0:9:53). Sentralt i Nielsens resonnement var at kunst skulle skapes fritt, og at det merkantile systemet som popen inngikk i la stramme føringer som forsømte kvaliteten (ibid.).

Når det gjelder Nielsens estetiske verdier gjorde han rede for dem i *Her og Nå*-sendingen. Der sa han:

Hvis jeg rent prinsipielt må si noe, så mener jeg at en tekst, den er dårlig hvis den utelukkende arbeider med klisjeer, og derfor kun utsier hva vi i forveien vet, og bekrefter oss i våre vaneforestillinger og fordommer. Men en tekst, den er god hvis den formulerer originalt, og derimot forteller oss noe vi ikke visste på forhånd. (NRK 2014, fra 0:11:20)

Hans holdning til hva som var god og dårlig pop kom videre til syne når han forkastet tradisjonalisten André Bjerke som popens fornyer (NRK 2016, fra 0:17:17), og heller foreslo unge modernister som Einar Økland, Georg Johannesen, Tor Obrestad (NRK 2014, fra 0:22:38) og Jan Erik Vold (NRK 2016, fra 0:40:00). Nielsen åpnet også for en populærmusikk som var naiv, ikke spekulativ, i sin tekniske ufullkommenhet eller sitt banale budskap, og som dermed fikk en høyere posisjon i hierarkiet på grunn av sin autenticitet (NRK 2014, fra 0:9:5).

Kritikken av klisjéfyllt tekst fikk en politisk dimensjon når Nielsen i ukebladet *Aktuell* sa:

Hvorfor skal hun bli så glad, denne piken? Hva gjør hun? Hun venter (...). Teksten glir inn som sukker og bekrefter mannfolksamfunnets mest bastante fordommer om kvinnen. Ikke en antydning til at hun er et selvstendig vesen. Poptekster bekrefter det bestående samfunn. Ungdommen identifiserer seg med poptekstene, de synger med Bendiksen og identifiserer seg med den samme rå mannfolkoppfatning av kvinnen og blir holdt på plass i det gamle kjønnsrollemønsteret. (sitert i Winther 1969, 22-23)

For at popteksten skulle kunne bli usynlig, slik slagerens estetikk krevde, måtte den spille på innarbeidede forståelser, og dette var konkret farlig fordi disse selvsaghetene ofte var fordommer som heller burde utfordres enn bekreftes. Nielsens kritikk av slagertekstene fra et kjønnsperspektiv liknet den som organisasjoner som Kvinnefronten kom med noen år senere (Halsen 1973).

Sist men ikke minst mente Nielsen at medisinen mot disse manglene i popmusikken, i tillegg til at unge moderne kunstnere burde satse på pop, var en kritisk presse (NRK 2016, fra

1:21:55). Flere ganger poengterte han at Arne Bendiksen og folk som ham spekulerte i å fremme en sløvende pop (ibid, fra 1:26:43, fra 1:30:05), og at pressen bidro til at pop var et felt der kritikk ikke var akseptert (ibid, fra 1:16:27), og dermed ble en ideologisk blindsoner.

Oppsummert betraktet Nielsen seg som forkjemper for en våken og kritisk pop med sans for kvalitet. Denne skulle skapes ved at unge norske modernistiske lyrikere skrev poptekster, og at pressen begynte å skrive om pop som den gjorde om annen kultur. Hans kritikk av popen gikk både på at musikken og særlig dens tekster i seg selv var vanepreget og klisjéfyllt, og dermed virket sløvende, og på at pressens dekning av denne musikken var laget for å gli knirkefritt, heller enn å kritisk undersøke. Grunnlaget for kritikken var at popen var grunnleggende merkantil i sin tilblivelsesprosess, mens ekte kunst måtte lages av frie kunstnere.

Amalie Christie

Amalie Christie (1913 –2010) var pianist, klaverpedagog og antroposof. På mange punkter var hun enig med Erling Nielsen, dette gjelder for eksempel pressens ukritiske holdning til popen (NRK 2016, fra 1:12:00), mangelen på kvalitet innen sjangeren (ibid, fra 58:23), og at god kunst måtte være fri og uavhengig (ibid, 1:01:25), men fra sitt antroposofiske ståsted skilte hun seg på flere kjerneområder fra modernisten Nielsen.

Sentralt for Amalie Christie var det objektivt skjønne (NRK 2016, fra 1:19:40). Den gode smak var utgangspunktet for hennes popkritikk (ibid, fra 1:05:28), til forskjell fra Nielsen, som hadde folkets kvalitetsbevissthet som ankerpunkt. Hennes analyse gikk ut på at det fantes et objektivt mål for god musikk (ibid, fra 1:19:40) som musikere hadde tilegnet seg (ibid, fra 1:05:58), og som også andre kunne delta i gjennom grundig og rolig innlevelse over tid (ibid, fra 1:22:37). Dersom folk hadde tilegnet seg denne ville de selv forkastet popmusikken (ibid, fra 1:20:00). Popbransjen spekulerte altså i en underutviklet musikalsk forståelse.

Christie var den som tydeligst tok til orde for elitekulturens overlegenhet. Når hun allikevel forkastet åndssnobbegrepet, var det begrunnet med at hennes vurdering kom fra hennes ekspertise, og ikke fra forfengelighet (NRK 2016, fra 0:23:40).

Det er særlig noen områder hvor Christie og popsidene var uenige om saksopplysninger. Christie poengterte flere ganger at ungdommen ble overlesset med pop, og slik ikke fikk anledning til å utvikle sin egen personlighet (NRK 2016, fra 0:58:23), mens popsidene mente popen kommer for lite til (ibid, fra 1:25:20). Christie var også opptatt av pressen og

industriens evne til å forme folks smak (ibid, fra 1:12:0), og for henne er dette grunnen til at folk «med vill glede aksepter[te] de sletteste slagere» (ibid, fra 1:05:28). Arne Bendiksen på sin side sa at publikums smak var umulig å påvirke gjennom presse eller reklame (ibid, 1:03:30).

En siste ting som er verdt å nevne, er at fra Christies ståsted, der det fantes objektive kvalitetsmål for musikk, kunne hun avfeie finfordelingen av populærmusikk i viser, revy, slager osv. med ulike kvalitetsmål, som «personlige spissfindigheter» (NRK 2016, fra 0:58:23). Selv om hun tillot et visst rom for avslapning og underholdning, så skulle ikke denne musikken svare til andre kvalitetskrav enn annen musikk (ibid, fra 1:24:19), og det var derfor ikke noe forsvar av popmusikken at den hadde et annet mål og funksjon enn kunstmusikk.

Odd Eidem

Odd Eidem (1913 –1988) stilte seg stort sett bak Erling Nielsen og Amalie Christie (NRK 2016, fra 1:09:34), men han var kritisk til deres fremgangsmåte, særlig Nielsens. Mens Nielsen var selvsikkert fundert i sin ekspertise når han skulle analysere og måle popen, sa Eidem at det var rett å ta det alvorlig, men han var usikker på hvordan man skulle gjøre det. (ibid, fra 0:29:10) Nielsens metode ble avfeid, og ble sammenliknet med å bruke «metermål på melk» (ibid.).

Odd Eidem satte opp en tredeling av folkelighet (NRK 2016, fra 0:29:10). For det første var det folkeviser og folkemusikk, det vil si kulturuttrykk laget av og for folket som gruppe. For det andre var det «den gode vise: Bellman, André Bjerke, Jeppe Åkjær» (ibid.), det vil si kulturprodukter laget av kjente enkeltpersoner, men som hadde bred appell. I den tredje kategorien var ønskekonserter, meninger-om-mangt-spalten i *Arbeiderbladet* (MOM-spalten), missekonkurranser, sexpop og ukeblader (ibid.). Den siste kategorien tolker jeg til å være ensbetydende med massekultur skapt av moderne media og masseproduksjon.

Som nevnt var Eidem forsiktig med å foreslå løsninger, men målet var at flere skulle få øynene opp for elitekultur, mens den banale popens vekst burde begrenses (NRK 2016, fra 1:09:34). Eidem rettet sin kritikk hovedsakelig mot kulturarbeidere som ham selv, snarere enn mot popen, og nevnte at et hinder på veien var at folk som kom inn i elitekulturen med interesse, men uten ekspertise, ble frekt behandlet (ibid.). Samtidig var elitekulturen også offer for å bli drevet av skandale og motemeninger som kunne forvirre utenforstående (ibid.).

Særlig det siste poenget viser at Eidem som de øvrige «åndssnobbene» hadde en kunstforståelse hvis sentrale tese var at kunst skulle være fri og uavhengig for å være kunst.

Arne Bendiksen

Arne Bendiksen fremstod som hovedtalsmann for popsiden i debatten i *Åpen Post*, og var også den som anklagene til «åndssnobbene» aller mest var rettet mot (For eksempel måtte Erling Nielsen klargjøre overfor Elisabeth Granneman at han med en bemerkning om «disse menneskene» refererte utelukkende til Arne Bendiksen og Kirsti Sparboe (NRK 2016, fra 0:1:10)). Bendiksens forsvar av popen var motsetningsfylt, og disse motsetningene utgjør et godt utgangspunkt for å forstå det kompliserte diskursive systemet som gjorde popen problematisk.

Arne Bendiksen tok til orde for at det fantes kvalitetsnormer i pop, og uttalte etter at Amalie Christie hadde sagt at det fantes en objektiv norm for hva som var godt, at det gjorde det innen pop også (*Åpen post*, fra 1:19:50). Han argumenterte for at det fantes handlingsrom for å skape kvalitet selv om man måtte skape noe som solgte (ibid, fra 0:56:18). Popbransjen ble sammenliknet med møbelbransjen eller konfeksjonsbransjen, som også hadde med både kultur og salg å gjøre (ibid, fra 1:28:04). Bendiksen nevnte også at det var en jury med både musikere og amatører som vurderte Melodi Grand Prix; det var ikke en salgskonkurranse (ibid, fra 0:12:23). Han mente at det ikke var noen spekulativ presse og industri som førte publikums smak, men at «Det er publikum selv som har en viss form som de søker etter» (ibid, 1:28:04). Som bakgrunn for sine argumenter hadde han en tekst av kulturjournalisten Finn Jor (født i 1929).

Finn Jors tekst, *kulturrevolusjon*, var en kritikk av elitens holdning til massekulturen. Jor skrev at når elitekulturen ble ensidig dyrket, og fikk statsstøtte for å gjøre opp for et manglende publikum, førte det til en sterkere intellektualisering, som igjen gjorde den mindre tilgjengelig. Når kulturpolitikkenes oppgave var å løfte folket til eliteplan, ble dette en Sisyfos' oppgave (NRK 2016, fra 1:27:04). Jor skrev også at elitens nedlatende holdning skyldtes misunnelse over massekulturens suksess på markedet (ibid, fra 0:7:15), som Bendiksen også tok opp (ibid, fra 1:17:15). Sist men ikke minst skrev Jor: «Aksepterer vi at kultur er elitekultur, må vi avfinne oss med at en stor del av befolkningen blir kulturløs, og da blir kulturarbeidernes motløshet over egen situasjon uten mening» (ibid, 1:27:04). Jor argumenterte altså for at folkelig kultur også måtte være nettopp kultur, og det er dette Bendiksen bygde på da han snakket om publikum som den formende smaken i popen. Denne

muligheten til å plassere kvalitetsvurderinger andre steder enn i kunstens totale objektivitet, lå også til grunn for uttalelser fra Bendiksen som «For folk som ikke oppfatter Beethoven, er Beethoven dårlig» (ibid, 1:18:32), der kvalitet kom helt an på øyet som ser, selv om Bendiksen ellers var den på popsiden som tok mest til orde for popmusikkens egen objektive estetikk.

Arne Bendiksens definisjon av popen er veldig interessant, og gir et verdifullt innblikk i hva disse objektive kvalitetsnormene for pop bestod i. Han hevdet at «popmusikkens egen natur er at den skal være glad, lett og enkel» (NRK 2016, fra 0:21:50). Innenfor disse rammene var det rom for f.eks. protestviser, så lenge de opplevdes som pop (ibid.). Samtidig kunne popformer miste funksjonen som popmusikk dersom sangene ble for seriøse og hadde for mye mening (ibid, fra 0:23:10). Bendiksen var motstander av å blande inn høykultur i popmusikken (ibid, 0:21:50), og fremhevet fremfor alt popmusikkens funksjon som avslappende (ibid, fra 0:21:50, fra 0:45:35, og fra 1:31:46).

Bendiksen leste opp et forkastet tekstforslag til *Oj oj oj så glad jeg skal bli* som handler om fred og motstand mot sensur (NRK 2016, fra 0:19:40). Forslaget er slik:

Jeg leste en nyhet i en avis
En flokk diplomater var i Paris
Der skulle de lage fred på jord
Men kunne ikke finne et passende bord
Bare kom og sitt ved mitt bord
Der kan du si alt du mener og tror
Ingen sensurerer ditt ord
Nei bare kom og sitt ved mitt bord (ibid.)

Teksten minner om en av Bendiksens Grand Prix-låter fra 1966: *Gi meg fri* (Sparboe 1995c), men innen 1969 hadde denne typen tekst blitt et eksempel på noe som ikke hørte hjemme i popmusikken (NRK 2016, fra 0:21:50). Eksempelet er avslørende både når det gjelder hvor Bendiksen tegnet opp popmusikkens grenser, og hva slags sanger han så for seg kunne bli tvunget frem av en feilslått satsning på kvalitetspop. Det er tydelig at det Bendiksen fryktet i hvert fall delvis var popmusikk med et fremtredende etisk element, en frykt som nok var fjern fra Nielsens program (Nielsen sa: «Nei, må jeg be om 'oj oj oj', den var meget bedre» (ibid.) etter å ha hørt den andre teksten, og i et avisintervju fra 1975 sa han at: «Den samlede norske

litteratur utgjør en moralsk pekefinger som er så lang at den rekker like inn i himmelen» (Nordlys 1975)), men som allikevel var berettiget når man ser på de rådende trendene mot slutten av 1960-tallet.

Noe annet som er interessant ved Bendiksens syn var at det objektive målet for god popmusikk ikke uten videre tilsvarte formen som publikum selv søkte. Når han for eksempel sa: «jeg er også interessert i å fremme god pop, men da må vi få hjelp til det, for vi kan ikke eksistere på et grunnlag hvor vi kun er seriøse, da vil det ikke gå i land», eller «Jeg forsøker ikke å lede folks oppmerksomhet mot dårlig pop, jeg prøver å gjøre det mot god pop så godt jeg kan skille det. Det hjelper ikke stort.» (NRK 2016, fra 1:35:10), er det åpenbart at kommersialitet også i Bendiksens tankeverden stod i et motsetningsforhold til kvalitet, og at tilstanden i norsk pop var en beklagelig følge av dette. Dette passer også godt med Bendiksens bruk av Finn Jor, som tok til orde for at massekulturen også var et anliggende for kulturpolitikken.

Et siste element fra Bendiksens argumentasjon som er verdt å nevne, er at han snakket om pop som et nødvendig onde for å finansiere kvalitetsutgivelser (NRK 2016, fra 0:56:18). Dette viser at pop også for Bendiksen hadde noe moralsk suspekt ved seg. Dette kunne bøtes for ved at profitten derfra ble brukt til å produsere smalere musikk, som var den musikken som egentlig fortjente å bli laget og lyttet til.

Einar Schanke

Einar Schanke (1927–1992) var direktør ved revyteateret Chat Noir, og var ikke direkte involvert med platepop. Veien fra revyscenen til plate var allikevel kort, og det var veldig vanlig at artister som gjorde det bra på platemarkedet også hadde en revykarriere.

Schanke argumenterte mot et forbud mot pop (som ingen av «åndssnobbene» heller tok til orde for) med argumentet «steng vinmonopolet og folk brenner hjemme» (NRK 2016, fra 1:25:20). Han mente altså at et forbud var nytteløst fordi populærmusikk ville finnes uansett. Før dette sa han at «hvis man istedenfor å lage antipopprogram, derimot slapp til popen mer, så ville folk kanskje skru av mer» (ibid.). Det vil si at en vellykket politikk for å begrense popens spredning burde gått ut på å gjøre folk vant til pop, slik at den mistet sin tiltrekningskraft, en kraft Schanke mente stammet fra nettopp den marginaliseringen den ble utsatt for i kulturlivet (ibid, fra 0:45:15). Dette argumentet ble utvidet av Rolv Wesenlund, som jeg kommer inn på snart.

Det som er tydelig, er at selv om Schanke selv sa at popen var harmløs (NRK 2016, fra 1:26:55), så gikk han langt på vei med på «åndssnobbenes» kvalitetsvurdering, og stilte seg bak deres større mål. Målet for Schanke med å gjøre pop mer tilgjengelig var at folk skulle bli mindre interessert i den. Dette hadde ikke hengt på greip dersom det ikke var noe mål å begrense pop og lede folk mot kulturprodukter av høyere kvalitet. Implisitt var også pop slik at dersom man ble utsatt for den så mye man kunne ønske, ville man fort gå lei.

Schanke gikk til en viss grad inn for, i likhet med Bendiksen, å definere egne estetiske kvalitetskriterier for popsjangre. Dette gjaldt særlig skillet mellom slager og revy, der en slager primært var en melodi, og sekundært hadde en tekst som skulle passe denne, og revyen var omvendt (NRK 2016, fra 0:43:35). Dette skulle da danne grunnlaget for en vurdering av en slager, og vise at Nielsens innfallsvinkel var feil. I sin åpningsreplik derimot, gikk Schanke på tvers av dette:

Kompetansen innen slagersektoren er bevist dersom en slager slår til [blir en hit]. Det er to be or not to be. Jeg vet ikke om noen kulturstøtte for slagerkomponister eller slagerforfattere. Men innen våre andre kulturmedia, der er det kun bevist av såkalt ekspertanerkjennelse, publikum blir totalt neglisjert. (NRK 2016, fra 0:13:13)

Her sa han at pop ikke kunne ha noe kvalitetsbegrep, fordi den var helt styrt av kommersiell suksess. Kompetansen var direkte knyttet til suksessen, og det ser ikke ut til at det var noe rom for en popestetikk fristilt fra dette, i motsetning til hva Bendiksen åpnet for. Dersom det skulle vært annerledes måtte slagerkomponistene og -forfatterne mottatt statsstøtte. Sagt med andre ord var kvalitetsbegrepet fremmed for slageren, fordi det økonomiske systemet som den inngikk i gjorde at den alltid var bundet og avhengig. Om det skulle bli annerledes, måtte det struktureres annerledes, slik at komponistene og forfatterne var friere, og kunne operere med kvalitetsmål som nærmet seg ekspertanerkjennelse. Dette resonnementet hadde svært mange fellestrekk med det Erling Nielsen og de andre «åndssnobbene» sa. Når Schanke allikevel satt på popsidene av debatten, burde jeg søke å finne et forsvar for pop i det han sa: Selv om det var noe galt eller ufullstendig ved popen som bare var kommersiell, så hadde elitekulturen et motsatt problem i at den bare var orientert mot ekspertanerkjennelse. Det er dette som lå under når han senere sa: «Hvis man river ned barrikadene vil ting modnes på en skikkeligere måte (NRK 2016, 1:26:35)». Kulturtilstanden i Norge i 1969 var en slags misdannelse som kunne helbredes dersom man fikk løst problemet med høy- og lavkultur.

Hvordan skulle det se ut når man hadde revet ned disse barrikadene? Schanke svarte mer utfyllende i ukebladet *Nå*: «Se til England, hvor teaterbevisste man er der. Der går alt fra Shakespeare til Musicals inn under begrepet show business (...) Og dette preger det engelske

publikum. I Norge plasserer man seg i båser og tviholder på skilleveggene» (Halnum 1969, 22). Det som er viktig å merke seg her, er at Schanke ikke så for seg en blanding av høy- og lavkultur, men en mer harmonisk sameksistens mellom høy- og lavkulturprodukter. Dette hadde han til felles med for eksempel orkesterlederen Kjell Karlsen, som ble intervjuet i samme artikkel. Han forsvarte popen ved å vise til hvordan den var et trinn på veien mot en interesse for annen, mer høyverdig musikk (ibid, 21). De så altså for seg at pop- og kunstmusikk skulle ha en harmonisk sameksistens både innad i kulturen og i en bestemt lytter gjennom deres modning, uten at det nødvendigvis var grensene mellom høy- og lavkultur som skulle utfordres. Dette skilte seg skarpt fra det Erling Nielsen ønsket seg, og kanskje var dette den store forskjellen i deres kultursyn.

Rolv Wesenlund

Rolv Wesenlund (1936–2013) jobbet i platebransjen på midten av 1960-tallet, men hadde innen 1969 startet en karriere som komiker som han nå er mest kjent for. I debatten uttalte han seg nok først og fremst som platemann.

Den overordnede konklusjonen til Wesenlund var lik Schankes: Pop var ufarlig. Christies beskrivelse av forbølling og forsimpning stemte ikke overens med virkeligheten (NRK 2016, fra 1:32:29). I likhet med resten av popsiden var det også en komplisert dobbelthet i Wesenlunds argumentasjon rundt pop og kvalitet. For det første sa Wesenlund rett ut at: «Platepop er ikke en kunstnerisk uttrykksform. Det er ikke et sted man uttrykker seg kunstnerisk» (ibid, fra 0:47:33), og denne holdningen lå også bak hans kritikk av Melodi Grand Prix. Han ønsket å avvikle konkurransen fordi det uttalte målet var å øke kvaliteten på pop, men juryen valgte alltid slagerne (ibid, fra 0:50:45). For at dette engang skal være en motsetning må premisset ha vært at det var et motsetningsforhold mellom slager og kvalitet. Dette ble også åpenbart når Wesenlund spurte Bendiksen om han i finalen i Madrid «i det hele tatt [fungerer] som kunstner, eller fungerer [han] litt som kunstner, og litt som kommersiell?» før han sa at «konkurransen er utelukkende kommersiell, den fører ikke til annet enn kommersialitet» (ibid.). Altså, i en kommersiell konkurranse var det ikke plass til kunstnere. Aller tydeligst sa han det når han sammenliknet platebransjen med et supermarked:

man kan ikke angripe at grammofonbransjen er kommersiell, i og med at den ikke har statsstøtte for eksempel. Den eksisterer som et kommersielt foretagende, og dermed angriper man jo et samfunnssystem som bygger på profitt, og det må man jo gjerne gjøre. En grammofonindustri fungerer ikke på annen måte enn et supermarked den. Det er spørsmål om hvem som vil kjøpe hva, og hvor mye de vil kjøpe av det, ikke om god smak. Men hva er god smak når det gjelder vaskepulver, om det er blå eller grønne kraftperler, eller om det blir

hvitere (...) det fungerer på sine egne premisser på en måte. Jeg tror ikke vi skal benekte at sånn er det. (ibid, fra 1:14:05)

Spørsmålet om kvalitet i popmusikk var rett og slett å nærme seg hele spørsmålet på feil premisser. Kvalitet var et meningsløst mål for pop. Den ble målt i salg. Igjen ble statsstøtte nevnt som en mulig vei for å skape rom for kunstneriske uttrykk innen pop.

På en annen side skisserte Wesenlund i likhet med Bendiksen og Schanke noe som må kunne kalles en popestetikk. Blant annet tok Wesenlund opp forholdet mellom tekst og musikk i ulike sjangre, og sa spøkefullt at visemelodier var like dårlige som slagertekster, og at de fleste hørte teksten til *Oj oj oj så glad jeg skal bli* (Sparboe 1995g) for første gang da den ble lest opp i *Her og Nå*, ikke når sangen ble fremført (NRK 2016, 0:50:45). En slager skulle vurderes som en melodi, og teksten skulle kun vurderes etter hvordan den kledde melodien. Med andre ord fantes det mål og vurderinger for pop utenom salg, på tvers av hva han ellers påstod. Innen estetikk nevnte Wesenlund også at man kunne like dårlig musikk ut ifra øyeblikkets behov, eller fordi en spesielt god interpretasjon ga sangen nytt innhold som skar gjennom det tilvante (ibid, 1:14:05). Det siste poenget jeg vil nevne om Wesenlunds estetikk er noe han sa om farene ved å bli for polemisk når man skulle vurdere et kulturfenomen:

jeg tror man noen ganger tar et polemisk standpunkt, og oppmuntrer fenomener som man hører med sin innerste sjel at det er noe gærent med. Sier: «dette er bra» fordi det må oppmuntres. Jeg tror man gjør den feilslutningen at man sier: dette er bra fordi det ikke selger, dette er dårlig fordi det selger (ibid.)

Dette er veldig interessant, fordi kvalitetsbegrepet her ble veldig uhåndgripelig, nærmest definert som uhåndgripelig. Dersom man lot en kjølig ekspertvurdering skille det gode fra det dårlige, risikerte man å gjøre dårligere vurderinger enn dersom man nærmet seg det mer intuitivt, og lyttet med «sin innerste sjel» (ibid.). Det kompliserte forholdet mellom kvalitet og kommersialitet som Wesenlund tegnet opp ble illustrert godt da han snakket om «ting som er så bra at det selger til tross for at det bra» (NRK 2016, 1:14:05).

Som tidligere nevnt utbroderte Wesenlund Schankes poeng om at popen fikk sin kraft ved at den ble marginalisert av elitekulturen. Wesenlund sa at kulturgoder i sin alminnelighet hadde et apparat rundt seg i form av blant annet skolen og tradisjonen, som gjorde at denne typen elitekultur var noe en vanlig lytter vegret seg for å mene noe om. Under Melodi Grand Prix derimot, satt alle slags folk og utvekslet meninger om hva som fungerte og ikke, direkte fordi det ikke fantes et tilsvarende konvensjonsapparat som de kan føle seg fremmede for (NRK 2016, fra 1:32:29). Wesenlund avsluttet ved å si at folkeopplysningen hadde lagt grunnlaget for ønskekonsertens lave nivå, fordi popen så å si ble holdt utenfor NRK (ibid.). Som hos

Schanke var slutningen at for lite pop i radio hadde gjort folk sulteforet på det, som gjorde at de fråtset i det på en usunn måte. At også Wesenlund var med på den generelle verdivurderingen av pop og elitekultur som også ellers gjennomsyret panelet, så man i hans siste replikk om tilstanden i norsk pop: «Der står vi, beklageligvis» (ibid.).

Elisabeth Granneman

Elisabeth Granneman var en sanger med karriere på både platemarkedet og revyscenen. Hun hadde kallenavnet «den syngende husmoren», som hun selv ikke syntes noe særlig om (A.BI 1960). Grannemans utgangspunkt var at kultureliten hadde nedlatende holdninger til dem som drev med pop (NRK 2016, fra 0:1:11). Et eksempel var komponisten Arne Nordheim, som hadde uttalt seg om Melodi Grand Prix og sagt at alle sangene var like, og at «han oppfattet ikke hva det var for noe, det fløt sammen for ham det hele» (ibid, fra 0:26:16). Granneman mente dette viste en mangel på ekspertise, heller enn å være en knusende ekspertvurdering. Det var tydelig at vanlige folk klarte å skille numrene fra hverandre og si hvilken som var best. At Arne Nordheim ikke klarte dette handlet om at han ikke forstod (ibid, fra 0:26:16).

Granneman sa at klassisk musikk var «noe av det skjønneste man kan ha som en opplevelse» (NRK 2016, fra 1:30:33), og avviste at pop var kunst; hun ville heller kalle det lett underholdning (ibid, fra 0:26:16). Hun var med på at det var mye dårlig pop (ibid, 1:30:33) (Granneman var en av søtsuppestilens mange kritikere (Telemark Arbeiderblad 1959)), og opererte også med delingen mellom tekstfokusert revy og melodifokusert slager, og sa «Man legger ikke merke til teksten egentlig på en plate» (ibid.). Hun var altså stort sett på linje med resten av popfolkene i at hun delte inn musikken i et strengt verdiladet hierarki med kunstmusikk på toppen og slager nederst, og var kritisk til å snakke om noen kunstnerisk dimensjon i sistnevnte. Allikevel hadde hun i praksis, i likhet med sine meningsfeller, et rom for ekspertise og vurdering som ikke utgikk direkte fra salg, også innen slagere og annen populærmusikk.

Mest original var Granneman i sin beskrivelse av hvordan folk brukte pop. Hun beskrev det slik:

popen er nokså viktig for mennesket. Mennesket som liker å sitte hjemme og klunke og spille og tenke: 'Jøss og all verden (...) jeg synger jo den like bra som Sparboe eller Granneman', som hygger seg ved det og får en utløsning som de virkelig har bruk for.» (NRK 2016, fra 1:30:33)

Den lave kvaliteten var altså popens styrke, fordi den kunne skape en følelse av tilgjengelighet og innby til egen musisering, som var sunt. Også orkesterlederen Kjell Karlsen

nevnte at pop inspirerte mange til å begynne å spille, og at mange utøvere som begynte med den tidlige utskjulte jazzen hadde gått til seriøs musikk senere (Halnum 1969, 21). Dette var beslektet med Wesenlunds argument om at Melodi Grand Prix var innbydende fordi vanlige folk ble invitert til å mene noe og bedømme, mens elitekulturen hadde et strengt system som regulerte tilgangen. Det er også mulig å gjøre koblinger til popens tendens til å fremheve hvor normale utøvere var: «Den syngende husmoren» Elisabeth Granneman er her et godt eksempel.

Kirsti Sparboe

Kirsti Sparboe sang *Oj oj oj, så glad jeg skal bli* (1995g), og i 1969 var hun blant Norges ledende slaggersangere. Hun var ikke med i TV-debatten, men kom med et overraskende unikt forsvar av pop i en oppfølgingssak i ukebladet *Nå* som jeg nesten ikke har funnet ellers i materialet, og som er veldig nyttig for å gi perspektiv på det som ellers sies.

Sparboe sa rett ut at popartister betraktet seg som kunstnere, og at popmusikk ga lytteren noe på lang sikt, utover øyeblikkets behov for avslapning. Det var når hun hørte sterke historier om hva pop hadde betydd for ulike lyttere, at hun følte at hun hadde en misjon (Halnum, 1969, 22). Hun var også opptatt av at popmusikere ikke hadde mulighet til å være falske:

Ingen pop-artist kan stå på en scene og lure publikum, hverken kvalitetsmessig eller på noen som helst annen måte. Den artist som i dag undervurderer publikum, blir temmelig fort arbeidsløs. (ibid.)

Kirsti Sparboe snakket altså om et kvalitetsbevisst og skjerpet publikum, popkunstnere og en funksjon for popen som langt overskred avslapning. Dette var nesten motsatt av det resten av popfolket sa, og for meg har denne måten å rett frem forsvare popens kunstneriske kvalitet nærmest virket som en umulighet for deltakerne i diskursen. Når man ser hva resten sa virker det fristende å konkludere med at de må ha ment noe helt annet enn det vi gjør med begreper som kvalitet, kunst og kultur, og at det hierarkiske systemet som de fleste tenkte i var uunngåelig for tanken i sin alminnelighet i perioden. At Sparboe så tydelig kunne insistere på det hun gjorde gjør at jeg må ta det alvorlig når resten sa at pop ikke var kunst; hvis de hadde ment noe annet, hadde de sagt noe annet.

5. Tankesystemet

I *Tingenes orden* skriver Foucault at «det gjelder å rekonstruere tankens allmenne system hvis nettverk i sin positivitet muliggjør et simultant spill av tilsynelatende motstridende synspunkter» (Foucault 2006, 116). Målet er altså å forklare hvordan to sider av en faglig uenighet utgår av det samme tankesystemet, og hvordan det er strukturen som skaper eller formulerer problemet som det strides om. Med bakgrunn i dette skal jeg undersøke hva som ser ut til å være «tankens allmenne system» for popdiskursen på 1960-tallet: Tanken om at det finnes et objektivt hierarki av musikk, tanken om at kommersialitet er korrumpierende på kulturprodukter og tanken om at en form for offentlig finansielt inngrep er det legitime verktøyet for å hankses med problemet. Til slutt skal jeg gå inn i det som virker å være sakens kjerne: Popmusikkens uavklarte posisjon og funksjon i kulturen.

Høy- og lavkultur

Som jeg har vært inne på virker det som alle debattens deltagere snakket ut ifra en forutsetning om at det fantes et hierarki for musikk, med seriøs klassisk musikk øverst, og pop nederst. Når Amalie Christie sa at folk ikke turte å si Beethoven var dårlig selv om de ikke likte det, fordi «de vet at det finnes en objektiv norm for hva som er godt, og hva som ikke er godt» (NRK 2016, fra 1:19:40), hadde hun for så vidt rett: Elisabet Granneman kalte klassisk musikk for «noe av det skjønneste man kan ha som en opplevelse (ibid, 1:30:33), mens hun klassifiserte sitt eget virke ikke som kunst, men som lett underholdning. Og selv om Arne Bendiksen flørtet litt med smaksrelativisme når han sa at for en som ikke oppfattet Beethoven, så var Beethoven dårlig, så bygget f.eks. hans argument om at han finansierte kvalitetsutgivelser ved å gi ut pop på dette hierarkiet. Dersom kvalitet virkelig ble definert av øret som lyttet hadde også Bendiksens hjertesukk om at han prøvde å lede folk mot god pop uten at det hjalp stort, ikke gitt mening.

Den sosiale verdien i å etablere seg selv og sitt virke som overlegent virker åpenbar, og jeg trenger ikke spørre hvorfor Amalie Christie ville opphøye Beethoven, men hvorfor ble popfolk så villig med på denne inndelingen? Foruten unntaket Kirsti Sparboe var «åndssnobben» Erling Nielsen den som var mest villig til å snakke om popens potensiale for kunstnerisk kvalitet. Når man ser på argumentasjonen til popfolket, virker det som om definisjonen av pop som kvalitetsløst middagsakkompagnement fungerte til å rettferdiggjøre deres arbeid, ikke bare komplisere det: Ved å lokalisere popen i en større musikkverden, som

et ledd i en sunn utvikling (som Kjell Karlsen gjorde) eller en del av et balansert kosthold (slik Einar Schanke gjorde), svekket det kvalitetskravet og man slapp unna med å lage kulturprodukter av lav kvalitet. Selv om popen var uten kvalitet, gjorde det større perspektivet at den tenkte lytteren allikevel ikke var uten møter med kvalitet, og popen slapp unna dette ansvaret. Isteden skulle popen dekke øyeblikkets behov for hygge, underholdning og avslapning. Når Granneman, Bendiksen eller Wesenlund fremhevet at det ikke var kunst de drev med, var det en måte å lede tolkningen av det de laget eller utga så de ikke skulle måtte stå til ansvar for at det ikke levde opp til de objektive målene for kvalitet som «alle» kjente på. Hierarkiet utgjorde altså både problemet og løsningen for popmusikken. Den var i sin natur av lav kvalitet, men ved å konseptualiseres som en brikke i en større helhet kunne den fortsatt ha en funksjon som rettferdiggjorde dens eksistens.

Kunst og kommersialitet

Etter å ha vist at popens lave kvalitet sammenliknet med seriøs musikk var en etablert sannhet i tanke-systemet, er neste spørsmål hva som var den aksepterte forklaringen på hvorfor det var slik. Igjen var det dyptgående fellestrekk på tvers av de steile frontene. Erling Nielsen sa at den som hadde det økonomiske ansvaret for en plate var fristet til å senke nivået for å nå ut bredere, og at tekstene derfor burde bli laget av frittstående lyrikere for å kunne oppnå et visst kunstnerisk nivå. Alle andre som uttalte seg om denne problemstillingen hadde liknende resonneringer, der det kommersielle hensynet bandt popmusikken til et lavt kvalitetsnivå, og grep burde gjøres for å fristille produksjonen fra det økonomiske presset dersom man skulle forvente noe kunstnerisk av popen. Einar Schanke sa at salg var slagerens «to be or not to be» (NRK 2016, fra 0:13:13) fordi den ikke mottok kulturstøtte, Rolv Wesenlund sa at grammofonbransjen nødvendigvis var kommersiell, og i beste fall hadde et tilfeldig forhold til kvalitet fordi den ikke mottok statsstøtte (ibid, fra 1:14:05), og Arne Bendiksen sa at dersom han skulle kunne fremme god pop måtte han få hjelp til det, hvis ikke vil det ikke gå i land (ibid, fra 1:35:10). I oppfølgingssaken i ukebladet *Nå* beskrev Bendiksen hva denne hjelpen skulle bestå i:

NRK bør danne et utvalg av forståegpåere når det gjelder pop. Dette utvalget skal plukke ut de beste norske pop-platene og sørge for at de blir spilt oftere enn andre plater i NRK. Følger pressen opp, vil det ikke være lenge før plateindustrien kan lage mer kvalitetspop (Halnum 1969, 22)

Videre sa Bendiksen at «folk med seriøs musikkinteresse vil ikke ha noe i utvalget å gjøre» (ibid.), og igjen aner man en egen popestetikk som var løsrevet fra både den gode smak og fra

salg. Det er også tydelig at Bendiksen var med på tanken om at offentlig støtte var veien til kvalitet i popen, for det kommersielle garanterte ikke for dette.

Hva slags mekanikker ble forestilt å ligge bak motsetningsforholdet mellom suksess på markedet og kvalitet? Et par ble foreslått i debatten. Amalie Christie sa at bransjen spekulerte i å begrense folks musikalske modning, og valgte den lette utveien ved å gi folk det de ville ha ut ifra et uskolert perspektiv, istedenfor å utføre den plikten som musikken tilla dem: Å lære opp lytterne slik at de kunne få virkelig gode lytteopplevelser. Bunnivået var en mer lettvinnt løsning, som derfor hadde høyere profittmargin, og det var dette som skapte koblingen mellom kommersialitet og lav kvalitet. Rolv Wesenlund hadde en annen forklaring. Han advarte mot feilslutningen om at hvis noe solgte mye så var det dårlig og omvendt. Isteden foreslo han at kvalitet ikke hadde noe med bransjens måleverktøy å gjøre. Kommersialiteten var likegyldig, heller enn destruktiv, overfor kvaliteten. Einar Schanke spurte om smaksdegenerasjonen var bevisst, eller bare skyldtes manglende kompetanse (NRK 2016, fra 13:13). I *Nå* snakket han også om at NRK betalte tekstforfattere for lite, og at for eksempel Sverige hadde en mer aktiv poppolitikk som hadde stimulert industrien der slik at man kunne leve av å være tekstforfatter (Halnum 1969, 22). Fra Schankes perspektiv var det ikke slik at kommersialitet var uløselig knyttet til lav kvalitet, men at den spesifikke tilstanden i det norske markedet var slik at man ikke fikk gode tekster fordi plateselskapene ikke hadde råd til det. Men det var fortsatt sterkere statlig innblanding som var løsningen.

Verktøy

Hva slags verktøy som var legitime for å endre situasjonen er et av spørsmålene der det er lettest å finne en felles forståelse. Alle tiltakene som ble foreslått var enten statsstøtte, bedre pressedekning eller annerledes programmering på NRK. Forbud var et virkemiddel som ofte ble nevnt, men kun for å markere en grense man ikke vil krysse: Den personlige smaken skulle til syvende og sist få fritt spillerom på et åpent marked. Jeg skal nå ta for meg de tre typene tiltak som ble foreslått, analysere hva man så for seg å utrette med dem, og hvorfor de ble sett på som legitime strategier.

Når det gjelder statsstøtte er det lett å forklare logikken bak. Dette skulle gi produsentene en viss økonomisk uavhengighet fra kommersialitetens banaliserende kraft, og det var som jeg tidligere har vist et aksiom at uavhengighet var det som skapte kunst. Statsstøtte var dessuten bevist å fungere slik fordi det var slik kulturpolitikken var på andre områder. Det er også lett å forestille seg hvordan statsstøtte fremstod som et middel som var tilgjengelig for deltakerne.

Statsstøtten ble bevilget av staten, og å diskutere hvordan staten skulle bruke penger var det mest legitime temaet av alle i en åpen debatt. Det åpenbare ved statsstøtten kan fungere som utgangspunktet for å se på andre virkemidler som ble trukket frem.

Når det gjelder pressens og NRKs rolle, kan disse behandles under ett når det gjelder hva man ønsket å oppnå. På tvers av skillelinjene så man for seg at en annen tilnærming fra mediene kunne skape et mer kritisk publikum som ikke godtok hva som helst, og man så for seg at kulturjournalistikk og mer aktivt spillelistearbeid kunne løfte frem god pop som ikke vant frem på det åpne markedet. Igjen så man etter måter å etablere alternative mål på popen, slik at den ikke bare skulle styres av markedskreftene. Når det gjelder hva som gjorde at debattantene følte at de kunne ønske seg en annen pressedekning, men ikke direkte ønske seg en annen popmusikk, er dette et mer komplisert spørsmål. Mange var opptatt av at også pressen var kynisk, spekulerende og pengestyrte, men pressen ble ikke konseptualisert som like maktesløs i sin situasjon som popen ble. Jeg kan utelukke at dette skyldtes at pressen mottok statsstøtte: Pressestøtten var ny i 1969, og kan ikke ha vært en innarbeidet del av noens verdenssyn. Det er enklere å knytte det til at pressen allerede hadde vist at den kunne gjøre det slik på andre kulturområder: Erling Nielsen sa rett ut at pressen burde skrive om pop som den skrev om annen kultur. Det var åpenbart at også popdekningen kunne være slik når idealene lå lett for hånden. Det er allikevel verdt å merke seg at man hadde ulikt forhold til pressens markedsstyring og popens markedsstyring, der førstnevnte ble konseptualisert med en handlekraft som gjorde dens beslutninger til gjenstand for debatt, mens sistnevnte ble sett på som prisgitt sine betingelser, og endringer måtte skje ved å endre betingelsene.

NRK kan forklares med en hybrid mellom statsstøtteforklaringen og presseforklaringen. Noen ting burde likevel nevnes: Også NRK ble delvis ansett å være drevet av en pseudo-markedstenkning, der de gjorde redaksjonelle valg for å få stoff, heller enn fordi det var det rette å gjøre (Halnum 1969, 22), og oppfattet seg i konkurranse om lyttere med Sverige og med Radio Luxembourg (NRK 2016, fra 1:13:50). Man så altså ikke for seg at NRK nødvendigvis fungerte som et monopol. Å åpne for at andre skulle få sende radio, og dermed få mer popmusikk på lufta, ble aldri nevnt. NRKs monopol var altså ikke helt forstått som et statsmonopol fritatt fra markedet, samtidig som et alternativ ikke ble formulert av noen involverte.

Popens uklare rolle

Det minst stabile området i diskursen var hva popmusikk *var*. Om det fantes noen enighet her, gikk den ut på det jeg allerede har redegjort for: At popmusikken hadde lav kvalitet, og at dette skyldtes dens kommersielle karakter. Også tanken om at hvis man fikk avklart hva popmusikk var, så vil det meste løse seg, var felles, om det så betydde at «åndssnobbene» skulle forstå popens rolle i det større systemet, eller at lytterne skulle forstå hva det var de egentlig ble servert. Uansett så man for seg at problemet popmusikk skyldtes dens uavklarte teoretiske eksistens, og der maktkampen stod i debatten var i definisjonen av popmusikk. Et tydelig eksempel er når Amalie Christie kalte det en personlig spissfindighet å diskutere hva som var en vise og hva som var en slager (NRK 2016, fra 0:58:23), fordi de i hennes øyne uansett skulle måles mot samme kvalitetskrav. På motsatt side var nettopp denne inndelingen det som skulle forsvare og ufarliggjøre slagere ved å vende fokuset mot melodien, som skulle være lettere å forsvare enn teksten. I stedet for å skille ut et underliggende premiss som gikk på tvers av debatten, virker det mer fruktbart å identifisere noen av strategiene som ble brukt for å sette slagere i system og dempe dens frastøtende kvaliteter. Fellestrekket er at alle fungerte som unnskyldninger for den lave kvaliteten; et premiss forsvarene ikke ville utfordre.

En taktikk som ble flittig brukt var å snakke om sjanger. Formålet her var å styre tolkningen av sangene ved å etablere hva som var forsøkt. Underforstått skulle en sang måles i hvor godt den oppnådde det den satte seg fore. Flere fremhevet at en slager først og fremst var en melodi, og dette faktum skulle lede tolkningen hit, heller enn til teksten. Beslektet var argumentet om at slagere var varer, og at salgslistene derfor var det eneste legitime målet ut ifra sjangerens egne premisser.

En annen måte, som ble nevnt av Erling Nielsen i *Her og Nå* (NRK 2014, fra 13:11), var å snakke om autentisitet. Teknisk ufullkommenhet kunne unnskyldes dersom forfatteren selv trodde det hen skrev. Beslektet med dette var Wesenlunds tanke om at en spesielt god interpretasjon kunne skjære gjennom det tilvante og gi sangen nytt innhold, selv om Nielsen nok ønsket seg et virkelig autentisk uttrykk, mens det for popfolket ofte holdt at noen sang *som om* de trodde på teksten.

En tredje strategi var å fremheve popens generelle uviktighet. Dette var et forsøk på å avvæpne popens tilsynelatende store popularitet ved å si at det var overfladisk lytting. Lytterne tok ikke skade av den dårlige musikken fordi de visste at det var «vrøvl» (Telemark

Arbeiderblad 1971). De brukte kun musikken til avslapning før de gikk tilbake til mer intellektuelle oppgaver.

Det er også verdt å gå mer inn på hva som var tekstens rolle i slageren, slik den ble definert i den første strategien. Når det var et etablert faktum at slagertekster ble skrevet for å ikke tiltrekke seg oppmerksomhet, kan det være interessant å gå inn på hvilke grep som ble benyttet for å oppnå denne usynligheten. Dette gjør jeg i kapittel 7.

Oppsummering

Ved å anvende Foucaults teori kan jeg skissere et tanke-system for popdiskursen på 1960-tallet, formulert i aksiomer som var mer eller mindre delt på tvers av diskursens subjekter. Mitt mål her har vært å fange den underliggende strukturen som formet diskursen, mens neste del vil dreie seg om å lage et mer levende og utfyllende bilde av diskursen i perioden ved å gå gjennom utvalgte temaer i tiåret som leder frem til debatten, og analysere dem i lys av det etablerte tanke-systemet. Her følger min definisjon av systemet:

Popmusikk var i perioden allment ansett som lavkultur, kontrastert med høykultur som klassisk musikk og samtidsmusikk. Popen befant seg på dette trinnet på rangstigen fordi dens kommersielle form bandt den, og det var liten mulighet for en popkomponist eller tekstforfatter til å fungere som kunstner fordi kunstdimensjonen først trådte inn i bildet når kultur ble skapt fritt. Dette førte til at popmusikk jevnt over var av lav kvalitet, samtidig som den var svært populær. Dette var et allment anerkjent problem: Alle relevante aktører skulle helst sett at høykulturen fikk mer oppmerksomhet, og lavkulturen mindre, samt at lavkultur som pop også fikk et høyere nivå. Man så for seg at dette problemet kunne løses på flere måter, men at popen selv var så deterministisk bundet av sine omstendigheter at løsningen måtte innebære å endre på disse. Dette kunne skje for eksempel gjennom å innføre kulturstøtte for popkomponister og -tekstforfattere, som ville fristille dem noe økonomisk og danne grunnlaget for kunstneriske uttrykk, eller ved å ha mer aktiv popprogrammering i NRK, samt bedre popkritikk i pressen, som ville gi popbransjen et annet mål enn salg å sikte etter.

Dette var en bred oppfatning, og ikke bare elitens syn på massekulturen. Også personer og grupper i bransjen hadde dette synet som utgangspunkt for sine ord og handlinger. Forsvar av pop formulertes på bakgrunn av dette tanke-systemet, og de hadde derfor ofte en unnskyldende tone som skulle bortforklare, kontekstualisere, eller på andre måter demme opp for den trusselen pop utgjorde i form av sin lave kvalitet og høye popularitet.

Problemets kjerne ser for meg ut til å være at pop var et uavklart «rom» i diskursen, som det var uvisst hvordan de diskursive systemene i samfunnet skulle håndtere. Det er dette som lå til grunn for frykten for pop og dens påfølgende strenge diskursive regulering.

Tankesystemet jeg nå har beskrevet ligger til grunn for mine tolkninger i de neste kapitlene. Der analyserer jeg ulike kilder for å både bekrefte systemets gyldighet som forklaringsmodell, og for å utdype min forståelse av systemet. Etter dette kommer jeg tilbake til Foucault for å diskutere slageren som ytringsform i diskursen.

6. Pop i pressen

Etter å ha beskrevet tanke-systemet som strukturerte de ulike synspunktene på pop, skal jeg nå se på hvordan systemet kom til uttrykk i en av den offentlige diskursens viktigste arenaer: I avisene. Jeg ser først på hvordan slagerens grenser ble forhandlet og håndhevet med bakgrunn i forestillingen om et musikalsk hierarki. Deretter ser jeg på hvordan forholdet mellom estetikk og markedslogikk fikk form i salgslister og anmeldelser, to av de vanligste måtene å sette mål på popen.

Hierarki og harmoni i *Arbeiderbladet*

I forrige kapittel beskrev jeg hvordan musikk-synet i perioden var strengt hierarkisk, med pop nederst og kunstmusikk øverst. Også i det bredere kildematerialet mitt er det lett å finne denne forestillingen, selv i forsvar av popen. For eksempel skrev en kritiker av elitens arroganse: «Vil man trekke oss opp fra popstadiet, hjelper det lite å rekke tunge til oss eller henrette en slagertekst» (Fongen 1969). Popstadiet var nederst, og det var en verdig oppgave å trekke noen opp derfra, det var bare denne fremgangsmåten som var feil.

Arbeiderbladets plateside er et svært interessant tilfelle for å undersøke hvordan dette hierarkiet kom til syne i diskursen, og eksempelet kaster lys på den bredere tematikken. På den ene siden representerte platesiden et åpent syn på musikk, og skribentene så på det som sin oppgave å skrive om all slags musikk og motarbeide fordomsfull sortering i båser. Samtidig var platesidens behandling av pop gjennomgående at den skulle kjenne sin plass og ikke prøve å være noe den ikke var. En undersøkelse av hvordan disse to tilsynelatende motstridende ideene ble forent kan si noe vesentlig om hvordan det musikalske hierarkiet i ble håndhevet.

30. April 1960 gikk *Arbeiderbladet* fra å ha en liten spalte kalt «Plater og stjerner» (Heyerdahl 1960a) som kun handlet om pop, til å ha en helside om alle slags plater hver lørdag. Redaksjonen bestod av Erik Heyerdahl (Født i 1939), med ansvar for pop, Rolf E. Schade som skrev om jazz, og Kjell Bækkelund (1930–2004) som skrev om kunstmusikk. På den første platesiden skrev redaksjonen:

Aldri har det vært spilt så mye musikk som i vår tid! Aldri har det blitt skrevet så mye musikk som i vår tid! Aldri har det eksistert så mange former for musikk som i vår tid! På alle kanter møter vi musikk. I radio, televisjon, konsertsal, restauranter, på grammofonplater. Det veksler mellom Bach og Fartein Valen, Dave Brubeck og Elvis Presley, Beethovens «niende» og Tango for to, Griegs a-moll og Livet på Finnskogene. Og oppe i alt dette befinner vi oss. Millioner av lyttere. I daglig kontakt med musikkens mangfoldighet – på en eller annen måte.

Det sier seg selv at pressen (...) har en stor oppgave på dette felt. Pressen skal opplyse og skape forståelse. Og det er det Arbeiderbladet vil prøve på når vi i dag begynner med en ukentlig musikkside. Vi vil forsøke å spenne vidt, vi vil ikke fastlåse musikken i «båser», men prøve å favne det hele (...). Vi vil bringe stoff som forteller, analyserer og opplyser. Kort sagt: være et speilbilde av den tid hvor musikken spiller en så vesentlig rolle. (...). Med disse ord ønsker vi velkommen til Arbeiderbladets ukentlige musikkside. (Bækkelund, Schade og Heyerdahl 1960a)

Redaksjonen fremstilte en verden der musikk var mer til stede, og i flere former enn noen gang før, fra modernisme til rock'n'roll. I møte med dette var det pressens rolle å forstå og forklare denne verdenen av musikk for leserne sine, og for å gjøre dette, måtte man favne vidt og ikke sette musikken i båser. Basert på dette, kan det høres ut som om *Arbeiderbladet* søkte å bryte med den gjengse oppfatningen om en hierarkisk ordning av musikken, men det er veldig mange eksempler på at de tvert imot understøttet og reproduserte denne oppfatningen gjennomgående. Blant annet:

Ledende showfolk griper enhver anledning til å gjøre seg bemerket. Og Ronnie Hawkins er ikke noe unntak. For å oppnå publikums gunst tyr han til meget smakløse metoder. Blant annet har han sunget inn «the Ballad of Caryl Chessman» (...). Visen forteller om den dødsdømte fangen og hans triste fremtidsutsikter. *Et lite egnet tema for en slagermelodi!* Vi gikk ut fra at platen ikke ble sendt ut her hjemme, eventuelt forbigått i stillhet. Men Ronnies forbindelser slår sangen stort opp, og i et nyhetsskriv leser vi «- - det er sannsynlig at «the ballad of Caryl Chessman» blir en suksess av samme format som «Tom Dooley» - -» (...) Vi trodde ikke norske produsenter ville profitere på slike melodier, og håper i det lengste at utgivelsen beror på en misforståelse (Heyerdahl 1960a, min utheving)

Holdningen jeg ser her, er at et alvorlig tema ble ansett å være upassende i en slager, og at forsøk på å gjøre ting som overskred slagerens grenser var spekulativt, og noe som særlig norske produsenter burde holdt seg for gode for. Den samme vurderingen ble gjort da bilulykkesangene *Tell Laura that I love her* (Valance 2008) (ble kalt «Bånn» og «Motbydelige saker» (Heyerdahl, 1960d)) og *Tell Tommy that I miss him* (Davis 2013) (ble kalt «smakløs» (Heyerdahl 1960k)) ble populære senere.

Et annet eksempel på denne håndhevingen av slagerens grenser var i anmeldelsen av Vestlandsduoen singel *Frieriet hass Ola Husmann/Pakta* (Medaas og Medaas 2016), som fikk bunnvurderingen én stjerne: «Hardingfele og slagermusikk er bra hver for seg, men bland det for all del ikke sammen!» (Heyerdahl 1960i). Hvordan stod denne insisteringen på å ikke blande sammen sjangre sammen med platesidens uttalte mål om å «ikke fastlåse musikken i båser» (Bækkelund, Schade og Heyerdahl 1960a)? I stedet for å prøve å ferske *Arbeiderbladet* i en selvmotsigelse, er det mer fruktbart å spørre: Hva slags musikksyn måtte ligge til grunn for at dette skulle være holdninger man kunne ha samtidig? En forklarende kilde er en

kommentar Kjell Bækkelund skrev om Elvis' versjon av kunstmusikksangen *O sole mio* (Presley 2002):

«Hvorfor sendes plater som «O sole mio» ut i handelen med folk som Elvis Presley?».

La meg si min mening øyeblikkelig: Man skal ha respekt for edel musikk! Man skal være forsiktig med å arrangere gamle melodier så de klirer «up-to-date» og med det resultat at den opprinnelige melodi ikke blir til å kjenne igjen.

Det er en skremmende tendens i vår tid: Manglende respekt for de essensielle musikalske verdier.

Jeg har i prinsippet ikke særlig mye imot verken rock'n'roll eller andre nymotens saker og ting. Musikk er et så mangetydig begrep at det kan forstås på så mange måter; musikken byr på så mange «grener» at variasjonsmulighetene mildest talt er enorme. Blant annet av den grunn kan jeg ikke forstå at en populær sanger som Elvis Presley skal synge «O sole mio». Hans «stil» er nemlig en helt annen, la Elvis synge sine pop-sanger – til stor glede for alle hans beundrere. Men la oss slippe hans tolkning av «O sole mio» (Bækkelund 1960c)

Kjell Bækkelund sa altså at en popsanger som Elvis burde holdt seg til det han kunne, og glede dem som likte sånt. Da Elvis forsøkte å blande inn musikk fra en annen gren så viste dette en manglende respekt for «de essensielle musikalske verdier» (sammenliknbart med Amalie Christies objektive kvalitetsbegrep). Dette er nok et eksempel på at popens grenser ble håndhevet og forhandlet diskursivt med bakgrunn i en forestilling om et musikalsk hierarki, og mer direkte illustrerer hans argumentasjon hvordan dette forentes med et ideal om mangfold og mot streng kategorisering: Bækkelund skrev rett frem at musikkens allsidighet og de utallige grener var *grunnen* til at popsangere ikke skulle synge noe annet enn det som var deres stil. Dette var en logisk sammenheng på 1960-tallet, og det må man godta for å kunne få fatt i tidens tankemønster.

Et annet eksempel er:

Vi opplever til stadighet nettopp hvordan den manglende toleranse gjør seg gjeldende i musikken. Hvordan altfor mange har en tendens til å plassere alt og alle i «båser». Hvilken misforståelse! Kunsten skal blomstre ut, den kan ikke plasseres i skuffer. / Det finnes mange former for musikk. Ytterpunktene er det vi i mangel av noe annet kaller «seriøs» musikk og «Pop-musikk». Og så kommer det da en og annen forståelsepår og manende og truende sier at det går ikke an å «like» begge deler. Det fins de som i ramme alvor mener at det er «galt» å sette pris på både Beethoven og Duke Ellington. (Bækkelund, 1960a)

Her gikk Kjell Bækkelund direkte fra å fraråde inndeling og kategorisering til å tegne opp et system med seriøs musikk og popmusikk i hver sine ende. Det han egentlig argumenterte for var at man kunne og burde like musikk fra ulike kategorier, ikke at kategoriene i seg selv var problematiske. Kjell Bækkelund posisjonerte seg som en forsvarer av popmusikk. Dette gjorde han ved å se for seg en fredelig *sameksistens*, men ikke *sammenblanding*. Vi kan kontekstualisere hans syn videre ved å vise til en av popens forsvarere fra *Åpen post*: Einar

Schanke. For Schanke betød å rive ned barrikadene at et teater kunne sette opp Ibsen en uke og en musikal den neste, men popen i seg selv skulle fortsatt ha tillatelse og formaning til å være slik den var, og ikke bli seriøs (Halnum 1969, 22). Rammene rundt særlig popen forble rigide selv ved en forestilt åpning av det musikalske sinnet.

Denne undersøkelsen har gitt meg en dypere forståelse av hvordan den hierarkiske tankegangen fungerte. Hierarkiet og fordelingen var så selvsagt for diskursens deltakere, at selv i strid om popens rett til eksistens, så samlet frontene seg i om det enten var mulig med en fredelig sameksistens der popen kunne være pop, og kunstmusikken kunst, eller om popmusikken på grunn av sine lave rang i hierarkiet rett og slett ikke hadde livets rett. Den hierarkiske forståelsen var utbredt, og la rammene for ulike standpunkter.

VG-lista og andre barometre

Når det gjelder kvantitet var salgslister, eller barometre som de ofte ble kalt, kanskje den viktigste ytringsformen i popdiskursen på 1960-tallet. Veldig mange aviser trykket ukentlig lister basert på salgstall fra lokale butikker (Østerdølen 1960, Arbeiderbladet 1962f, Frank 1964), og popblader og aviser med ambisiøse musikksider trykket også britiske og amerikanske barometre (Arbeiderbladet 1966, Poprevyen 1969). Fremst blant de norske listene var VG-lista (MacEric 1964), siden den baserte seg på salg i hele landet.

Hovedtrekkene med barometrene som ytringsform var for det første at de brukte kommersiell suksess som mål for å rangere musikk, for det andre at de kom ut ofte nok til å være relevante og fungere som nettopp barometre på hva slags musikk som var i vinden i øyeblikket, og for det tredje at listene var laget for et generelt publikum: De inntok en helt annen rolle enn f.eks. markedsundersøkelser som gjenga samme fakta til bruk internt i et plateselskap. Dette innebærer at dersom man skal undersøke hvordan barometrene virket i diskursen for å forme andre ytringer, så er ikke spørsmålet hvordan musikken ble tilpasset et mål om høye salgstall, men hvordan fakta om salgstall og organiseringen av disse ble anvendt av musikklyttere for å forstå og sette ord (og tall) på musikken.

Med VG-lista var det hver gang trykket en liten kommentar. Her anvendtes lista ofte for å konstruere en historie. Plasseringer og bevegelser var håndfaste sammenlikningspunkter som kunne brukes f.eks. for å fortelle hvordan Per Asplin hadde beveget seg raskere oppover lista (ved å gå fra 9.-3. plass), enn det Vidar Sandbeck hadde gjort (9.-4.) (MacEric 1959d), og altså vise at *En glad calypso om våren* (Asplin 2017) var en av årets største hits. Et annet eksempel er da Elvis hadde ligget sammenhengende på lista i nesten et år. Dette ble tolket

slik: «En Elvis gikk ut, en annen inn. Det er det evige med denne fantastisk populære rockesangeren.» (MacEric 1959e) Lista gjorde musikkens suksesser veldig konkrete og sammenliknbare: Denne suksessen var større enn denne, denne hadde vart lengre og så videre. Kommentarene til lista ble også noen ganger brukt for å komme med normative vurderinger om for eksempel norskandel (MacEric 1959b, MacEric 1959c) og kvinneandel (MacEric 1959a). Her ble tallenes kalde klarhet tydelig i at man kunne *ønske* det var annerledes, men måtte forholde seg til sånn det *var*, konstruert av lista og teknikkene som ble brukt for å skape den. VG-listas funksjon i diskursen var å etablere objektive fakta. Salg som måleenhet for musikken var et underliggende utgangspunkt som de fleste opererte med, selv om de ikke var enige om hva det betød.

En vanlig måte andre ytringer forholdt seg til VG-lista og andre lister, var at de ble brukt i diskusjoner mellom musikklyttere for å forklare og forsvare ulik musikk. Et typisk utsagn fra et leserbrev var:

Ein skrullede herre med namnet A. Rio-Eriksen skriv om at det berre vert spelt svensktopp- og country and western-plater i NRK, og så kallar denne musikkens dåre dette «lav musikk». Eg trur ikkje han kan lese mykje pop-lister, for der vil han sjå at det er nettopp slike plater som sel (Oldervoll 1968).

Lista var et objektivt grunnlag som kunne understøtte argumentasjonen til fans av ulik musikk. Sammenlikninger mellom ulike lister ble brukt for å snakke om forskjeller mellom by og land, eller Norge og utlandet, f.eks: «'The Minute You're Gone' har imidlertid skaffet [Cliff Richard] lederplass i Storbritannia. Debuten til denne melodien på våre hjemlige lister har vært atskillig mindre oppsiktsvekkende» (Discy 1965). Kanskje viktigst er det at listene ble brukt for å orientere seg om musikk man enda ikke hadde hørt. Listene ga innblikk i hva andre hørte på slik at lytterne kunne holde seg oppdatert på hva de burde lytte til. Det er åpenbart at listene på denne måten fungerte som en slags reklame, for mange plateselskaper betalte for å få inn annonser i barometerformat med f.eks. «10 på topp fra A/S Nera» (Nera 1969). Barometrene hadde også en slags symbolsk rolle som representanter for pop generelt. Dette ser man for eksempel med Chat Noirs Ti på topp-show (VG 1959) eller radioprogrammet *Ti i skuddet* som brukte barometerformatet for å signalisere at de hadde med pop å gjøre.

Det var metodiske svakheter ved VG-lista anno 1958. F.eks. var tallene bare samlet inn fra 25 butikker, og siden det alltid var ti sanger på lista kunne mindre populære sanger komme med hvis salget ellers enten var mindre enn vanlig eller var konsentrert rundt et par utgivelser. Motsatt kunne sanger bli ekskludert tross ganske gode salgstall dersom det var en vanskelig

uke. I tillegg ble plater som solgte saktere, men likevel godt, usynlige i lista. Heller enn å skulle finne en annen kilde eller teknikk for å finne de «rette» tallene, fri for VG-listas skjevheter, tenker jeg dette godt illustrerer at selv den ubønnhørlige markedslogikken måtte få diskursiv form via ulike teknikker for å få makt til å forme andre ytringer.

Anmeldelser

Som jeg har vist gikk forsvar av popen ofte ut på at den hadde sin rettmessige plass i hierarkiet, slik at popens mål var å være pop, og kunstmusikkens mål var å være kunst. Noe annet som følger av denne argumentasjonen, er at pop ikke kunne forstås ut ifra kunstmusikkens begrepsapparat. Siden popen hadde sin tilmålte rolle og funksjon som var ulik kunstmusikkens, måtte det også finnes en popekspertise separat fra den allmenne kvaliteten som kunstmusikkens kanon representerte, selv om dennes allmenngyldighet også ble anerkjent av popfolk. Ofte ble dette separate måleapparatet konseptualisert som synonymt med salg, og ville da helt fanges opp av barometrene. For f.eks. Einar Schanke var salg popens «to be or not to be» (NRK 2016 fra 0:13:13), og når Rolv Wesenlund skulle forklare popens egne premisser, så var det at plateindustrien fungerte som et supermarked, det var et spørsmål om hvem som ville kjøpe hva (NRK 2016, fra 1:14:05). Men som jeg har vært innom så kan man også spore en separat estetisk vurdering som ikke kan reduseres til verken salg eller høykulturelle kategorier som kultur, kunst og kvalitet. Det er denne jeg skal spore videre her, slik den kom til uttrykk i ytringsformen anmeldelse.

Det er noen ganger mulig å finne tydelige sammenhenger mellom barometre og anmeldelser. Anmeldelsene kunne spille en utfyllende rolle som tillegg til salgslistenes harde fakta ved å gjøre informerte gjetninger og vurderinger om fremtidige salgstill. Slik stod anmeldelsene friere enn listene til å gjøre vurderinger, men i bunn og grunn gikk de ut ifra de samme kriteriene. Dette ser man eksempelvis når anmeldelser sa slikt som «Platen som *kan* bety gjennombruddet for Ragnar Asbjørnsen» (Heyerdahl 1960g, utheving i orig.), «Melodien har utvilsomt publikumsappell – og kommer den i ønskekonserten så ...» (Heyerdahl 1960h), «begge sidene har muligheter for å bli publikumstreffere» (ibid.), eller «En ny 'Karl Johan'? Neppé! [viser til Nora Brockstedts store hit, *Er du gla' i meg ennå Karl Johan?* (1995c)]» (ibid.), men langt ifra alle anmeldelsene kan reduseres til stalltips for kommende barometre.

Noen ganger var koplingen mellom anmeldelse og salg mer komplisert, f.eks. når Erik Heyerdahl skrev: «Denne innspillingen er spesielt god, og fortjener en plass på våre hjemlige platebarometre» (Heyerdahl 1960m). Barometrene var fremdeles den endelige dommen, men

anmelderen kom med en normativ vurdering om at noe fortjente å selge fordi det var bra, basert på, må jeg anta, andre kriterier. Den samme dynamikken kan man se i noen av kommentarene til VG-lista, der det ble gjort vurderinger av norskandel (MacEric 1959b) og kvinneandel (MacEric 1959a); det ble konstruert en gnisning mellom hvordan lista var og hvordan den burde ha vært som tillot et rom for ekspertvurdering også innen popen, selv om salgslistene fikk siste ord.

Dette kaster lys på hvordan popfolk kunne balansere mellom å tillate en popekspertise (som de gjerne selv satt på, som da Arne Bendiksen kalte Erling Nielsen en komplett amatør (NRK 2016, fra 1:17:50)), og samtidig opprettholde en forestilling om at salg betød alt og var det eneste gyldige målet på pop. Den estetiske vurderingen kunne baseres på andre premisser enn salg, men hadde likevel et øye for salg, og ble endelig bekreftet eller avkreftet av salgslistene. Vurderingene fikk form som «denne var god, men solgte ikke», «denne solgte selv om den var dårlig», «denne solgte godt og fortjente det» eller «denne ble fortjent forbigått», og var ufullstendige uten at markedet hadde fått gitt sin endelige dom. Når Arne Bendiksen sa i *Åpen post* at han forsøkte å lede folks oppmerksomhet «mot god pop så godt [han] kan skille det, det hjelper ikke stort.» (NRK 2016, fra 1:35:10) passer det inn i denne forståelsen om at det eksisterte et rom for en uavhengig estetisk vurdering av pop, men at den var impotent stilt overfor markedets endelige dom. Men hva var kriteriene i en slik dom? Var det allikevel noen makt i spill her?

7. Popestetikk i praksis

Arne Bendiksen sa i debatten i 1969 at det fantes ekspertise innen pop, men at denne dessverre var kraftløs stilt overfor publikums smak. Folks smak bestemte hva som solgte, og salg var alfa og omega. Jeg skal i dette kapitlet undersøke noen tilfeller der en selvstendig popestetikk allikevel var en vital kraft som formet hendelser, delvis på tvers av markedslogikken. Jeg er særlig interessert i den store motstanden mot de slagerne som ble betraktet som trøtt og gammeldags *søtsuppe*. Denne stilen var mislikt av mange i og utenfor bransjen selv om den solgte godt, og ble sanksjonert deretter.

Björg & Per Gunnars vei ut av norsk pop

7. november 1962 skrev *VG* om Per Gunnars *Vi skal ikke klage* (1962) at det var «høstens største positive overraskelse på det norske platemarkedet» (MacEric 1962b), og at den var en «god norsk slager i ordets beste forstand» (ibid.) som kunne appellere til både fans av tradisjonell norsk pop og til dem som likte Elvis og Cliff Richard. Men dette skrytet kom samtidig med at de skrev at Per Gunnar tidligere «stort sett har hengitt seg til de landlige idyller sammen med sin hustru Björg, og aldri beredt platekjøperne spesielle gleder» (ibid.). Dette var ikke første gang pressen gikk hardt ut mot Björg & Per Gunnar. Da *Så kom våren til Tarina* (2014a) ble en stor hit for dem i 1958, skrev *VG* at den så ut til å bli like stor som *Tango for to* (Brockstedt 1995b) hadde vært året før, men at den ikke hadde tekst eller melodi som kunne måle seg med denne (To. 1958). De unnet den allikevel en intimitet som gjorde den spesiell (ibid.). Duoen fikk hardere medfart i *Arbeiderbladet*. De skrev at «Björg Holandsli (...) mangler en vesentlig egenskap som vokalist – en brukbar stemme.» (Heyerdahl 1960i) og når de anmeldte *Hjemlandets sang* (2014c) skrev de: «Etter vår mening er Björg og Per Gunnar den mest talentløse sangduoen her hjemme. På denne platen blir oppfatningen godt underbygd. Man må kunne si at det absolutte nullpunkt er nådd.» (Heyerdahl 1960j) For denne anmeldelsen fikk avisen skryt av en leser som skrev at «det er all right med røde stuer og mørke skoger, men det skal være ekte! Det er ikke noe å fjase med!» (Topsy fra Rodeløkka 1960). I saken om *Vi skal ikke klage* sa Jensen at han og Björg hadde sluttet å gi konserter, på grunn av egne manglende evner (MacEric 1962b).

Denne tilbaketrekingen fra rampelyset kom etter at de senest hadde vært på *VG*-lista samme år, og med sine fire plasseringer lå duoen helt i norgestoppen når det gjaldt salg, kun slått av Nora Brockstedts seks plasseringer og Engedahl & Stordahls fem, foran kritikerfavoritter som

Vidar Sandbeck, Inger Jacobsen, Elisabeth Granneman og The Monn Keys. Medregnet Wenche Myhres *Tenk så deilig det skal bli* (2006d) fikk Per Gunnar Jensen som låtskriver totalt fem sanger på VG-lista. I hele perioden 1958-1969 var dette en delt førsteplass for norske låtskrivere med Vidar Sandbeck og Arne Bendiksen, som begge fikk listeplasseringer jevnlig gjennom tiåret, og ved utgangen av 1962 hadde henholdsvis to og null plasseringer som låtskrivere. På dette tidspunktet var han altså den norske låtskriveren med aller flest plasseringer på lista, og så sent som i 1963 ble Jensen beskrevet som «en av de mest ettertraktede slagerkomponister i Skandinavia» (Fædrelandsvennen 1963). Det er altså dekning for at å si at Bjørg & Per Gunnar i 1962 var en av landets aller mest populære plateartister, og at Per Gunnar Jensen på dette tidspunktet var den mest vellykkede poplåtskriveren i Norge. Samtidig ble de avskydd i pressen, sluttet å gi konserter, og sluttet etter hvert også å spille inn plater, fordi, i Jensens egne ord: «Vi synes publikum fortjener mer enn vi kan gi dem» (i MacEric 1962b).

Det er mye interessant i dette: for det første viser det at kommersiell suksess ikke var den eneste formende kraften i popen, men at det også fantes estetisk orienterte reguleringsprosesser med tyngde til å presse ut bestselgere. For det andre er det verdt å grave videre i innholdet i Bjørg & Per Gunnars uttrykk for å få klarhet i hva det var som gjorde at de ble presset ut.

Søtsuppe

I saken om *Vi skal ikke klage* (MacEric 1962b) skrev VG at Per Gunnar Jensen «stort sett har hengitt seg til de landlige idyller sammen med sin hustru Bjørg, og aldri beredt platekjøperne spesielle gleder» (ibid.). I det tidligere nevnte leserbrevet om Bjørg & Per Gunnar fant leseren en ikke-autentisk omgang med «røde stuer og mørke skoger» (Topsy fra Rodeløkka 1960) i deres musikk. Om man leter litt bredere, kommer det frem at «røde stuer» (Trønder-avisa 1967, Arbeiderbladet 1963b, Heyerdahl 1966, Øvre Smaalenene 1963), «blåveispiker» (Telemark Arbeiderblad 1959, Rakeng 1964) «Søtsuppe» (All. 1959) og «sjømenn som lengter hjem» (Siri (20 år) 1964, Heyerdahl 1966, Telemark Arbeiderblad 1959, Rakeng 1964) var hyppig brukte negativt ladde begreper for å vise til norske slageres provinsielle og sentimentale tendenser. Av Bjørg & Per Gunnars fire sanger på VG-lista (*Så kom våren til Tarina* (2014a), *Zanzibar* (2014b), *Hjemlandets sang* (2014c) og *Mari og Ola* (2014d)) handlet de tre første om sjømenn, mens den fjerde handlet om frieri i en norsk bygdesetting. Dessuten handlet alle sangene deres om lengtende kvinner, et svært vanlig motiv. Fra *Arbeiderbladet* kom karakteristikken «den vanlige leksen om henne som venter og venter og

venter og venter og venter» (Heyerdahl 1960l). (Beskrivelsen er hentet fra en anmeldelse av Bjørg & Mikkel-platen *Til en sjømann går kjærlige tanker* (1971c)).

Det fantes altså i diskursen en samling av klisjeer som ble ansett som spesielt provinsielle, sentimentale og «norske», blant annet landlig idyll, blåveispiker, røde stuer, sjømenn og kvinner som venter og lengter. Denne stilen ble vurdert med ord som «for småkoselig» (Heyerdahl 1960l), «bånnslappe saker» (f-e.d 1960), og «for trøtte» (Telemark Arbeiderblad 1959). Stilen ble videre forbundet med «tanter og bestemødre» (f-e.d 1960) og med radioprogrammet *Ønskekonserten* (f-e.d 1960, Rakeng 1964, NRK 2016, fra 1:32:29). Som kontrast var ord som «frisk» (Heyerdahl 1960e, 1960g, 1960j og 1960l), og «opplagt» (Heyerdahl 1960e) blant de vanligste ordene når en plate fikk skryt. Språkbruken var bemerkelsesverdig lik den f.eks. Kjell Bækkelund brukte til å snakke om kunstmusikk når han sa at «Vi må ikke falle ut i trivialitetenes farlige myr. Musikk skal blant annet ryste og vekke oss. Musikk er noe mer enn en to timers godnattvals.» (Bækkelund 1960b), eller Erling Nielsens frykt for at hele folket skulle falle i søvn om de ikke fikk musikk og kritikk som virket skjerpene (NRK 2016, fra 1:30:05). Popfolk var nok ikke enige i at det var noen demokratisk utfordring om popen ble for slapp og småkoselig, men det var åpenbare likheter i verdisystemet.

Det kanskje viktigste poenget er at denne holdningen ikke kun fantes hos høykulturens forsvarere, som Kjell Bækkelund (Bækkelund 1958), Oddvar Rakeng (Rakeng 1964) og Amalie Christie, eller hos tilhengere av utenlandsk popmusikk, som melankolikeren Siri, som mente The Beatles reddet henne fra selvmord (Siri 20 år 1964), rock- og jazzgitaristen Terje Rypdal (Børja 2016), leserne av popbladene *Poprevyen* (Olsen 1968) eller *Popnytt* (Tollan 1969, L.E. 1969), men at dette behovet for å distansere seg fra det sidrumpa sentimentale også gjennomsyret popbransjen selv, der sentrale aktører som Elisabeth Granneman syntes at «norske slagere om sjømenn som lengter hjem, nyperoser og blåveispiker (...) blir for trøtte» (Telemark Arbeiderblad 1959), og platefolk okket seg over hva som ble sendt i *Ønskekonserten* (Øvre Smaalenene 1963). Arne Bendiksen, den kanskje mest sentrale personen i norsk platebransje på 1960-tallet, sa at «Det finnes stoff som i høyeste grad er salgbart, men som jeg for min del ikke vil ta i med en ildtang – om moren som dør fordi faren ble borte på sjøen og sånt» (Schade 1969) og:

For ti år siden (...) i Norge hadde vi til tross for Radio Luxembourgs innflytelse muligheter til å lage norske kvalitetsinnspillinger og selge dem. I dag er dette umulig. I dag er det slik at utlandet presser oss til å spille inn plater man er sikker på å få solgt – selv om disse platene

ikke får spilletid i NRK. For det norske markedet må man derfor lage kjøttkaker og stuert kål. (Bendiksen sitert i Eriksen 1968)

Mekanikkene Bendiksen foreslo var i tråd med det rådende synet på markedet som en korrupperende kraft. Jeg vil også bemerke at både den stilen som Bendiksen mente han holdt seg for god for: «moren som dør fordi faren ble borte på sjøen» (Schade 1969), og stilen Bendiksen ble presset av markedet til å utgi: «Kjøttkaker og stuert kål» (Eriksen 1968), er lett å knytte til samlingen klisjeer som utgjorde den sentimentale norske slagerstilen. Det er også verdt å merke at tragedie var et større tabu enn den sentimentale stilen i sin alminnelighet for Bendiksen og andre. Dette forklarer også den voldsomme reaksjonen i *Arbeiderbladet* mot bilulykkesangene, som jeg diskuterte i kapittel 6, sammenliknet med den mer avmålte avfeingen av «søtsuppen» (All. 1959). Selv i en sentimental sang som *Piken i dalen* (Engedahl & Stordahl 2009c) hadde den norske oversettelsen en lykkelig slutt som var endret fra den tragiske svenske originalen (Olsson 1955).

Samlet sett ser vi at *søtsuppestilen* og klisjeene assosiert med den, hadde lav anseelse, også blant de utøverne og selskapene som lagde musikken. Den var en språklig og stilistisk ressurs som man måtte benytte seg av for å oppnå suksess, men som man allikevel ble uglesett for å involvere seg for mye med. I tillegg til de allerede nevnte har jeg funnet uttalelser i tråd med dette synet fra blant annet Søstrene Bjørklund (All. 1959), Mikkel Aas (Fra Bjørg & Mikkel) (Aas 2007, 488), Inger Jacobsen (fot. 1961), Ray Adams (Bergens Arbeiderblad 1968a), Grynet Molvig (Veronica 1964), Jan Høiland (Kj. 1960), Kirsti Sparboe (Tosy 1967), Asa (Beth. 1967), Odd Børre (VG 1968a), Inger Lise Andersen (Børja 2016) og Vidar Lønn-Arnesen (Borgen 1966).

Jeg har altså dekning for å si at denne holdningen var veldig utbredt i bransjen. Mot dette kunne Bjørg & Per Gunnar fremstå som noen som kompenserte for begrensede ferdigheter ved å skamløst gi publikum det som alle visste de ville ha, men som ingen i bransjen likte, og dette bidro til at de ble skvist ut. (For meg virker ikke Per Gunnar Jensen spesielt spekulativ. Interessen hans for det gammelmodige og sentimentale virker genuin: På plateselskapet sitt, Manu, gav han ut en stor samling med skillingsviser, motivert av et folkloristisk bevaringsønske (VG 1965), og som Ray Adams' manager fant han også frem gamle sanger, som bestselgeren *De tusen sjöars land* (Adams 2001b)(VG 1963c).)

Mellom øyeblikkets behov og evergreens

Dommen mot Bjørg & Per Gunnar var ikke bare at de spilte sanger i søtsuppestilen, og popens selvregulering gikk ikke bare ut på at man skulle holde seg for god til å lage hva som

helst, selv om man visste at sentimentalitet solgte. Også evnene deres ble kritisert. De ble f.eks. kalt «den mest talentløse sangduoen her hjemme» (Heyerdahl 1960j)), og det er dette Per Gunnar Jensen selv nevnte (MacEric 1962b). Også dette er verdt å undersøke nærmere for å få grep på hva slags strategier popen anvendte for å unngå kritikk.

For det første er det lett å konstatere at miljøet selv fremhevet ferdigheter og profesjonalitet som viktige egenskaper for en utøver. Beskrivelser som «Sikkert og rutinert» (Heyerdahl 1960l) «usedvanlig stemmekontroll» (Heyerdahl 1960g) var vanlig skryt. Igjen var det ofte en kobling mellom fremheving av én artists rutinerte og sikre fremførelse, og en frykt for at det kommersielle i popen egentlig tenderte mot å dyrke frem talentløse døgnfluer. Det ser man i hvordan avisene skrev om mange popstjerner; typiske beskrivelser var:

Det er en stund siden han har figurert på platebarometerne i USA, og bortsett fra et par drypp klarte han ikke gjøre seg gjeldende blant de mange rocke-konger som dukker opp som paddehatter over hele verden / Mange spådde ham en mørk fremtid, men Pat [Boone] holdt fast ved sin egenartede melodiose sang – så helt fjernt fra den hulken og exhibisjonisme som rocke-stjernene hygger seg med. (...) Hans plater kom på moten igjen, og da han på en rad EP-plater presenterte de store evergreens var han snart igjen på toppen på platesalvbarometerne. (...) Og godt er det. Pat Boone er en virkelig fin sanger, som aldri frir til show-elskere i sine plater. (VG 1958)

De siste par årene er flere unge «stjerner» presentert for publikum. Men de fleste har forsvunnet etter hvert. Konkurransen er stor – og kravene om talent og originalitet blir stadig skjerpet. Jimmy Darren har begge disse fortrinnene – og hans tilhengerskare blir stadig større. (Arbeiderbladet 1960a)

[vi vil] nevne de siste rocke-kometene her hjemme – «The Rockin' Brothers» (Bjørn & Bjørn). Karene har brukbare stemmer (en virkelig mangelvare blant rockefolkene) (Arbeiderbladet 1960c)

Jeg begynner å bli lei rockingen, sa han [Paul Anka]. Jeg er interessert i all annen slags lett musikk, og nå skal jeg begynne å spille inn plater som bryter nokså meget med min gamle stil. Jeg er full av beundring for Elvis Presley, men jeg vil heller gjøre som Frank Sinatra gjorde: Bli voksen sammen med mine tilhørere og tilpasse musikken etter deres skiftende smak. (Bam 1959)

The lovin spoonful står for noe nytt i dagens pop-musikk. De baserer ikke sin musikk på mest mulig bråk som enkelte grupper gjør, men går sine egne veier med enkle og rolige harmonier (Borgen 1966)

Mønsteret var at den aktuelle stjernen ble presentert som et unntak i en popverden som var dominert av «billige trick som ekkovirkninger og hulkelyder» (Pettersen 1960). Ved å plassere seg (eller bli plassert) lengre unna trendy og bråkete musikk, og nærmere en mer tidløs stil karakterisert særlig ved faktisk talent sammenliknet med det jevne stjernesjudd, ble enkelte artister forstått å ha en dypere verdi.

Ofte var tidløsheten veldig konkret knyttet til lett swingjazz og Tin Pan Alley-musikkens evergreens. Artister som Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Glenn Miller, Duke Ellington og Louis Armstrong ble nevnt som forbilde eller favoritt av blant annet Wenche Myhre (Heyerdahl 1963), Nora Brockstedt (Heyerdahl 1960) Grethe «Lille Grethe» Nilsen (Fremtiden 1962), Inger Jacobsen (Heyerdahl 1960n) Jens Book-Jensen (ibid.), Sjefs DJ-en på Radio Luxembourg, Barry Alldis (Heyerdahl 1960f), ansatte i musikkforretninger (Heyerdahl 1960b) osv. Avisene viet dem også mye spalteplass. Ofte var jazz også sjangeren artistene selv helst skulle ha sunget eller spilt. Dette gjaldt for eksempel: Jan Høiland (Fremover 1959), Elisabet Granneman (A. BI 1960), Nora Brockstedt (Storeng 1975) og Jack Dailey (Arbeiderbladet 1960b).

Oppsummert søkte mange artister og anmeldere å fremheve noe som slitesterkt eller til og med tidløst ved å vise til hvor håndverksmessig gjennomført det var, og ved å plassere det i kontakt med en kanon av utøvere innen lett jazz og evergreens. Den retoriske funksjonen ved dette var å markere avstand fra de talentløse døgnfluene som popmusikkens markeds karakter dyrket frem. Det var altså igjen snakk om likhetstrekk mellom popverden og den klassiske når popfolk lagde et kvalitetsbegrep separat fra salgsmålingene. Selv om dette idealet om tidløshet, talent og egenart ofte ble brukt for å markere avstand fra rock, er det også mange eksempler der denne vurderingen ble anvendt for å fremheve utøvere innen rocken. For eksempel skrev *VG* i en oppsummering av popåret 1962: «nok et bevis på hvor forgjengelig alt er i plateverden – unntatt Cliff [Richard] og Elvis» (MacEric 1963) og i 1969 skrev *Dagningen* at: «Antagelig vil The Pussycats alltid eksistere. De er den eneste popgruppen i landet som har forutsetninger til det» (brr. 1969). Mønsteret der en artist ble fremhevet som noe varig sammenliknet med sine kollegaer, er altså en verdivurdering som ble brukt i et bredt spekter av popmusikken.

Når popkulturen havnet i konflikt med elitekulturen, som i debatten i 1969, var forsvarsmekanismen å fremheve musikkens umiddelbare kobling til øyeblikket den oppstod i, snarere enn dens tidløshet. Eksempelvis: «En slager er et tidsbetinget produkt, som har sin tilknytning nettopp til denne tid og det som skjer i den» (Siegert 1969). En slager hadde i dette synet sin verdi ved å være knyttet til øyeblikket. Slageren som en måte å tilfredsstille øyeblikkets behov var en gjenganger i *Åpen post*-debatten, og også f.eks. Erik Heyerdahl, popanmelderen i *Arbeiderbladet*, holdt seg til det samme synet:

Svært mye av pop-musikken [har ikke] noen varig verdi, verken musikalsk, tekstmessig eller i framføring – men den pretenderer vanligvis ikke å ha det. Pop-musikkens øyeblikkelige verdi

ligger i å underholde, og avstresse. I vår hektiske tid betyr den ikke lite på denne måten (Heyerdahl 1969)

I møtet med elitekulturen gikk retorikken på at popkulturen ikke kunne «tas» på å ikke nå opp som leverandør av varig verdi, fordi den heller ikke prøvde på det. Hvordan stod dette sammen med fremhevingen av evergreens? Popens handlingsrom var avgrenset i begge ender med grenser både mot elitekulturen, som den ikke delte kunstneriske ambisjoner med, og den dårlige popen som man anså seg som mer profesjonell og gjennomført enn. (Noen ganger var den dårlige popen rock (Berg 1971), mens andre ganger ble rock sett på som en viderekommende sjanger (Amatørmusiker T.T 1969, Halnum 1969, 21)).

I likhet med avstandstagningen mot søtsuppestilen som markedet så ut til å dyrke frem, handlet også denne dyrkingen av det tidløse og rutinerte om en frykt for at markedet tenderte mot det motsatte. Etableringen av en separat estetikk for popmusikk, relativt fristilt fra salgstall, var en måte å legitimere popmusikken når markedets korrupperende effekt var en etablert sannhet ved å påberope seg verdier hentet fra elitekulturen. Når popmusikken så ble angrepet fra elitehold måtte man derimot trekke frem forestillingen om et harmonisk hierarki som jeg har beskrevet tidligere. Slik ble den gode popmusikken definert negativ i begge ender ut ifra hva den *ikke* var.

Usynlig tekst

Den rådende forståelsen i perioden var at teksten i en slager var underordnet melodien, som var det sentrale. Dette kan understøttes med mange eksempler, for i kjølvannet av popdebatten i 1969 dukket det opp mange definisjoner og programerklæringer for slagertekster i avisene. Et godt utgangspunkt for en videre undersøkelse kom fra Arne Bendiksen i 1971: «Javisst er det vrøvl! Jeg vet det er vrøvl og det vet du og alle andre. Også dem som kjøper platene (...) det er det kritikerne ikke vil forstå» (Telemark Arbeiderblad 1971). Fra denne forståelsen så var en slagertekst uten dypere mening, og dette er tilforlatelig fordi publikum også skjønte det. De tok ikke inn over seg teksten på en måte som forstyrret deres utvikling slik mange kritikere var redd for. Betød det at slagerne i teorien kunne hatt en hvilken som helst tekst, siden folk uansett bare hørte på melodien? Et leserbrev i Fædrelandsvennen gikk ut ifra det, der stod det:

Når teksten ikke teller for salget, hvilket det også til syvende og sist fremgikk var det eneste siktepunktet, da er det full anledning både for Bendiksen og andre tekstforfattere til å utvise et minstemål for selvkritikk (nesle 1969)

Altså at hvis melodien var den som skulle selge, så var det ingen grunn til å ikke lage en god tekst, siden teksten var fristilt fra markedskravene som styrte komposisjonen i en viss retning. Jeg tror ikke det er dette som egentlig ble ment når man snakket om teksten som sekundær til melodien. Platemannen Fredrik Friis (1923–2008) kom heller med denne definisjonen: «En slagertekst er god hvis den oppfattes umiddelbart og den passer til melodien (...) skulle man kreve at alt har lyrisk tilsnitt, ville ikke dette vært heldig» (Berg 1971). Slik sett var teksten bundet av krav til funksjon; den kunne ikke være hva som helst. Teksten skulle oppfattes umiddelbart, og lyrisk tilsnitt var ikke ønskelig. Fra dette kan jeg se nærmere på hva slags strategier som ble anvendt for å lage en slik tekst som skulle «gli ned som sirup» (NRK 2016, 0:23:40). Det er for øvrig verdt å nevne at både Friis (Berg 1971) og Bendiksen (Telemark Arbeiderblad 1971) kom med forklaringer om hvordan markedet drev frem dårlige tekster. Tilsynelatende syntes de dette var negativt, selv om de understreket at det var riktig med «dårlige» tekster i denne konteksten. Grunntanken forble at markedet drev frem dårlig musikk, men det kunne etableres en slags popestetikk på siden av dette.

Alle venter på sommer og slagerklisjeene

Jeg skal nå se nærmere på teksten i slageren *Alle venter på sommer* (Granneman 2002). Sangen er et godt eksempel på hvordan klisjeer ble brukt til å lage en tekst som gled ubemerket forbi. Jeg har allerede nevnt at «den vanlige leksen om henne som venter og venter og venter» (Heyerdahl 1960l) var en innarbeidet klisjé. Det er mange sanger som simpelthen handlet om dette, som *På Billy Bryants kafé* (Björg & Mikkel 1971b), *Så kom våren til Tarina* (Björg & Per Gunnar 2014a), *Piken i dalen* (Engedahl & Stordahl 2009c), *Er du gla' i meg ennå Karl Johan?* (Brockstedt 1995c), *Zanzibar* (Björg & Per gunnar 2014b), *Å Marie jeg vil hjem til deg* (The Monn-Keys 1961c), *Du mener vel alvor, Halvor* (Brockstedt 2017b), *Tenk så deilig det skal bli* (Myhre 2006d) og *Oj oj oj så glad jeg skal bli* (Sparboe 1995g). Jeg har valgt *Alle venter på sommer* fordi den viser hvordan motivet fremstod som bakgrunnsstøy som kunne brukes som fyllstoff i en sang som egentlig handlet om noe annet. Teksten er skrevet av Juul Hansen (1913–1980) og lyder slik:

Alle venter på sommer, fuglesangen i skog og hei
Alle venter på sommer, *ingen venter på meg*
Og når solskinnet flommer, svermer unge langs sti og vei
Alle venter på sommer, *jeg venter bare på deg*

Mørke kvelder, sne, kulde og is
Nei vi vil heller synge sommeren pris

Nei alle venter på sommer, slaps og søle det er vi lei
Alle venter på sommer, *jeg venter bare på deg* (Granneman 2002, min utheving)

Hva gjør linjene «ingen venter på meg» (ibid.) og «jeg venter bare på deg» (ibid.) her egentlig? Sangen handler åpenbart om å lengte etter sommer og vekk fra vinter, og det er dette som ga den dens brede appell. Men hvordan passer denne jenta som venter på noen som ikke venter på henne inn i dette? Til forskjell fra f.eks. *Så kom våren til Tarina* (Björg & Per Gunnar 2014a) er det ingen poetisk sammenheng mellom lengselen etter sommer og etter romantikk («Nå er høsten i Tarina/Og alene går Karina» (ibid.)), og det settes heller ikke opp noen motsetning mellom de glade sommerparene og den ulykkelige fortelleren; også fortelleren plasserer seg til stadighet i et «vi» som er lei av slaps og søle, og vil synge sommerens pris. Motivet med den lengtende jenta er tilnærmet uten innhold, det er linjer som bare kan settes inn uten større konsekvens for å få rim og rytme til å gå opp fordi dette er nesten helt usynlig tekst innenfor sin kontekst. Tankegangen var at hvis det var en slagtersang, så kunne den like godt handle om en lengtende jente.

Andre motiver som gikk igjen var sjømenn (*Det blå hav* (Björg & Mikkel 1971a), *Så kom våren til Tarina* (Björg & Per gunnar 2014a), *Zanzibar* (Björg & Per gunnar 2014b), *Hjemlandets sang* (Björg & Per gunnar 2014c), og *Sjømann* (Høiland 2016a)) og romantikk i en bygdesetting (*Liselotte* (Engedahl & Stordahl 2009b), *Piken i dalen* (Engedahl & Stodahl 2009c), *Ungkarsvalsen* (Engedahl & Stordahl 2007), *Skuddårsvalsen* (Engedahl & Stordahl 2015), *Æille så ner som a'Ingebjørg* (Brockstedt 1995f), *Guri Malla* (Brockstedt 1995e), *Mari og Ola* (Björg & Per gunnar 2014d) og *De tusen sjöars land* (Adams 2001b)). Det er ingen like tydelige eksempler som *Alle venter på sommer* hentet direkte fra VG-lista som viser hvordan dette også kunne fungere som fyllstoff, men om jeg leter litt bredere fikk for eksempel den norske oversettelsen av Bob Dylans *Blowin' in the wind* (1963), *Vinden gir svar* (Jacobsen 2007c) inn nye linjer om sjømenn («Hvor mange skuter på havet har/i bølgene funnet sin grav» (ibid.)), som viser at det å gi sangene slike tekstlige trekk rett og slett var en del av oversettelsesarbeidet, uten at det er ment å skulle gi sangen noen annen mening. Norske slagere bare handlet om sjømenn som lengtet hjem og jenter som gikk hjemme og ventet, uten at det trengte å bety så mye.

Et uttrykk for hvordan disse motivene ble lest som meningstomme finnes i et innlegg av Erik Heyerdahl som skrev om protestviser:

Har det store publikum innlemmet denne platen i samlingen fordi 'Eve of Destruction' er en protest-vise? Neppe. Den egentlige årsak er at melodien har slagerens appell i seg, og kunne like gjerne ha handlet om små røde stuer og han som seiler på 'bøljan den blå' (Heyerdahl 1966)

Heyerdahls poeng var først og fremst at publikum stort sett ikke la merke til teksten selv om den skulle ha mening, men han uttrykte også at samlingen med klisjeer som var forbundet med søtsuppestilen var innholdsløse.

Oppsummert var det som gjorde at slagertekstene gled ned ubemerket ikke at sangene i en naiv og kontekstløs lesning nødvendigvis manglet innhold, men at de bestod av klisjeer. Det var tekster som allerede var fordøyd i det man hørte dem fordi de var så typiske.

Wenche Myhres vei inn i norsk pop

Etter å ha undersøkt hvordan diverse ekskluderingsprosesser ble iverksatt mot Bjørg & Per Gunnar for å presse dem ut av norsk pops sentrum, er det interessant å også se kortere på Wenche Myhres tidligere karriere, og hvordan ulike uttynningsprosedyrer var i kraft her. Mens de diskursive prosessene åpenbart spilte en destruktiv rolle i tilfellet med Bjørg & Per Gunnar, der visse former for ytringer og talere ble fjernet for å holde diskursen fri for noe uønsket, ser man med Wenche Myhre at ulike ekskluderingsprosesser også var sentrale når en ny stjerne og hennes ytringer skulle skapes.

I popbransjens fremstillinger av seg selv møtte man ofte på forestillingen om at «[a]lle dagens stjerner blir oppdaget ved en tilfeldighet» (Ben. 1960). Om man ser på Wenche Myhres tidligere karriere virker snarere utvelgingen av stjerneemner å ha vært både gjennomtenkt og velsmurt. Artistene var ikke hvem som helst som snublet inn i berømmelse; de ble produsert på talentshow, teenage-konserter osv. og gikk gjennom en lengre læretid innen de var klare til å være egne navn. Stjernenes nærhet til mannen i gata, fremhevet med betegnelser som «den syngende husmoren» (A.Bl. 1960), var en del av produktet som ble solgt: Elisabeth Granneman selv sa at gleden ved pop var å kunne sitte hjemme og si «Jøss og all verden (...) jeg synger jo den like bra som Sparboe eller Granneman» (NRK 2016, fra 1:30:33). Men det at stjernene var som alle andre er ikke nødvendigvis noen saksopplysning om hvordan en platestjerne ble skapt.

Sent på høsten 1959, et drøyt år etter at VG-lista ble innført, startet VG i samarbeid med Chat Noir et Ti på topp-show. Her ble alle sangene som var på VG-lista fremført, for det meste av norske artister selv om listene alltid bestod av mest utenlandsk musikk. Det var også andre innslag, blant annet en amatørkonkurranse (VG 1959).

I februar 1960 vant 13 år gamle Wenche Myhre amatørkonkurransen på Ti på topp-showet (VG 1960a). Som premie fikk hun kontrakt hos Egil Monn Iversen A/S og hun begynte å gi ut plater. I de neste årene var hun en travel konsertartist, blant annet på Ti på topp-showet (VG 1960b), Milk shake show (Arbeiderbladet 1961a), teentreff (Arbeiderbladet 1962b), åpningen av ungdomsrestauranten Rondo (Arbeiderbladet 1962c), Rockehjulet (Arbeiderbladet 1962d) og mange andre arrangementer (Norsk blomsterhandlerforbund 1961, Arbeiderbladet 1962a, B-H 1963, Kontor- og Bankfunksjonærenes Forening 1962), og hun ga ut flere plater. Hun ble omtalt i promoteringsmateriale som «barnestjerne» (Norsk blomsterhandlerforbund 1961), «platetroll» (Arbeiderbladet 1961a) og etter hvert «tenåringsstjerne» (Arbeiderbladet 1963a). Platene fikk middels kritikk, men anmelderne skrøt av sangeren, og savnet bare bedre materiale (MacEric 1962a, Heyerdahl 1961a, 1961b, 1962a). *Arbeiderbladet* ga i 1962 toppkarakter til *Da blir postadressa mi Hollywood* (2006a), med B-siden *Tenk så deilig det skal bli* (2006d) (Heyerdahl 1962b). A-siden var skrevet av Vidar Sandbeck, og B-siden av Per Gunnar Jensen. Avisen spådde at Sandbeck-låten kunne bli en hit (ibid.). Når Myhre en drøy måned senere skulle spille inn den danske sangen *Alley Cat* (Fabric 2014), som var en stor hit i USA, spurte *Arbeiderbladet* om dette ble gjennombruddet (Arbeiderbladet 1962e). *Katta Vår* (2006b), som sangen ble hetende på norsk, var med i et TV-program som også ble sendt i Sverige og Danmark, sammen med danske Gitte Henning og The Monn Keys (VG 1963a). Sangen hadde på dette tidspunktet vært innom *Arbeiderbladets* Oslo Top 20 (Arbeiderbladet 1962f) og VGs De beste norske, med de norske sangene som solgte best uten å nå opp til selve VG-lista (VG 1962b). Våren 1963 fikk Myhre også en filmrolle (Alm. 1963), og det så ut til at gjennombruddet var rett rundt hjørnet. VG kalte henne allerede en «liten Primadonna på plate og film» (1963b). De skrev at de to platene hun nå hadde på markedet, *Katta Vår* og *Da blir postadressa mi Hollywood* (2006a) kom til å nå ulike publikum. *Katta vår* var «for de moderne innstilte platekjøpere» (VG 1962a), mens *Da blir postadressa mi Hollywood* var «for dem som foretrekker den tradisjonelle norske pop-stilen» (ibid.). Men når skulle hun havne på VG-lista, og i hvilken stil?

2. Mai 1963 kom Wenche Myhre på VG-lista med *Tenk så deilig det skal bli* (2006d), B-siden til *Da blir postadressa mi Hollywood* (2006a). Sangen var skrevet av Per Gunnar Jensen. Det

var ikke den første gangen Myhre sang en av hans sanger. Han skrev også *Nei, Tony* (2006c) som ble utgitt noen år før uten større suksess, men den var skrevet i swingjazzstil med en fremtredende saksofon i arrangementet. *Tenk så deilig det skal bli* hadde fiolin som gjennomgående element og lå nærmere søtsuppestilen Jensen hadde hatt i gruppa Bjørg & Per Gunnar (Faktisk ligner melodien såpass mye på deres hit *Mari og Ola* (2014d) at det kunne blitt et juridisk problem om de ikke hadde samme komponist). Dette er et interessant eksempel på hvordan artister som ville oppnå suksess måtte involvere seg i søtsuppestilen, men at dette var en balansegang. Hvis de involverte seg for mye kunne de bli ekskludert fra det gode selskap, slik tilfellet ble med Bjørg & Per Gunnar.

8. Slutten av 1960-tallet

I pophistorie er det vanlig å regne at rockens estetikk ble førende for all pop fra omtrent slutten av 1960-tallet (Wall 2013, 12). Med dette fulgte et nytt tanke-system for å forstå pop generelt. Også i Norge er det fenomener fra slutten av 1960-tallet som utfordret tanke-systemet som ellers strukturerte popen. Det jeg har funnet er at selv om det var elementer her som utfordret det rådende synet, så var ofte diskursens funksjon å dempe disse elementene og trygt innlemme «opprørske» elementer i det vante systemet.

Inger Lise Andersen og dansebandene

I 1968 nådde sangeren Inger Lise Andersen (senere Rypdal) førsteplass på VG-lista med den kontroversielle sangen *Fru Johnsen* (2005a). Hennes forlovede Terje Rypdal sa:

For meg så står både Romeo og Julie og Fru Johnsen som en slags liten pekepinn på at det kan skje en utvikling her i landet, for i forhold til alt det andre som blir utgitt med norsk tekst, så er det, i hvert fall synes jeg, mye bedre. Det er bedre musikk og (...) Inger Lise synger ganske fint rytmisk, noe som vi ikke er så særlig vant med her i landet på de vanlige slagermelodiene (Børja 2016, fra 28:50)

For ham var sangen koblet mot fremtiden, mot en mer avansert popmusikk som en dag skulle få fotfeste også i Norge. Han var ikke den eneste som så på Andersen og *Fru Johnsen* som nyskapende og på et vis radikale. En leser i *Rogaland Avis* kalte sangen «noe nytt (...) innen den ellers så intetsigende popmusikken» (Moland 1968), og i *Norsk Rocks Historie* knyttes Andersen sterkt til det motkulturelle Club 7-miljøet (NRK 2004b. Fra 4:48).

Det er derimot andre koblinger man kan gjøre fra *Fru Johnsen* som kaster mer lys på Andersens karriere slik den faktisk forløp: Som Melodi Grand Prix-stjerne midt i underholdningsmusikkens hovedstrøm, og på norsktoppen med *En spennende dag for Josefine* (2005c). *Fru Johnsen* hadde mye til felles med den samtidige dansebandmusikken, både musikalsk og tekstlig. *Fru Johnsen* var en oversettelse av en amerikansk countrysang, *Harper Valley P. T. A.* (Riley 2013). Dette hadde den til felles med blant annet *Har jeg sagt deg alt jeg ville si deg?* (Ole Ivars 2011a), en oversettelse av *Have I told you lately that I love you?* (Lule Belle And Scotty 1974), *Line (Hva er det han har og ikke jeg)* (Ole Ivars 2011b), en oversettelse av *Laura (What's he got that I ain't got)* (Ashley 2005), *Langs hver en vei* (Gluntan 1999b), en oversettelse av *The Fugitive* (Haggard og The Strangers 1996), *Amors piler* (Gluntan 1999a), en oversettelse av *Little arrows* (Leapy Lee 2018), som var britisk, men med plassering på den amerikanske countrylista, og *Hjem* (Sparboe 1995d), en oversettelse av *Home on the range* (Crosby 2014)). Amerikansk country og old time var hele

tiden en viktig kilde til materiale for norske artister, men mens sanger som *På Billy Bryants kafé*, (Björg & Mikkel 1971b, basert på *Dear old sunny south by the sea* (Rodgers 2019)), og *Jeg går på skole* (Myhre 2006h), basert på *On top of old smoky* (The Weavers 2007)) hadde nyskrevne tekster, var de tidligere nevnte oversettelse som fulgte originalversjonene.

Musikalsk var det også fellestrekk: Både *Fru Johnsen* og dansebandene hadde rockebesetning med fremtredende elgitar og backbeat, fjernt fra trekkspillmusikken med røtter i gammeldans i den litt eldre slagermusikken, men uten de eksperimentelle elementene som hadde gjort seg gjeldende i mye av rocken på denne tiden, og med fremtredende tekst og melodi.

Et tydeligere tekstlig fokus sammenliknet med slagerne usynlig tekst som skulle «gli ned som sirup» (NRK 2016, 0:23:40) var felles for både Inger Lise Andersen og dansebandene, men de ble mottatt svært ulikt. *Fru Johnsen* ble møtt av en underskriftskampanje som søkte å gjøre sangen ulovlig (Rana blad 1968), og sangen vekket harme fra foreldre når den ble spilt i klasserom (Lofotposten 1969, Far 1969), og ble forbudt i talentkonkurranser (Fornebo et al. 1969) osv. i en kampanje som Kjell Bækkelund karakteriserte som «norsk sidrumpe på det beste og tyngste» (1969). Motsatt ble dansebandene omtalt som gnåling om rødmalte stuer og gammeldags frieri, og de ble bedt om å «kast[e] Sven-Ingvars stilen i W.C.» (Tollan 1969), og en indignert 15-åring skrev under overskriften «Det er de eldre som vil ha dårlig pop» (Askeland 1969) at «Ole Ivars og de andre svenske-plagiatene» (ibid.) lagde «suppetekster med banale melodier» (ibid.) som «bestemor eller tante» (ibid.) ønsket seg i ønskekonserter, mens *Fru Johnsen* var nærmest den eneste norske hitten som ikke var slik (ibid.). Også kritikere skrev at f.eks. Gluntan ble «for norskt» (Andersen 1968) og knyttet dem til den litt eldre slagermusikken og et eldre publikum, en sammenlikning som i seg selv var negativt ment:

Denne platen har kanskje gode sjanser blant de litt eldre, for noen pop-plate kan man i grunnen ikke kalle den. Jeg er tilbøyelig til å sette Gluntan i samme bås som Ole Ellefsæter og Engedal og Stordal. Firstemt sang og gitarklomp. Dette har vi da ærlig talt hørt før? (...) platens innhold som sin helhet er heller triste saker. (Asker og Bærums budstikke 1968)

Den veldig ulike mottakelsen av forholdsvis like plater kan delvis forklares ved å vise til trekk ved tekstene. Oversettelsene av for eksempel *the Fugitive* (Haggard og The Strangers 1996) og *Laura (What's he got that I ain't got)* (Ashley 2005) ble avvæpnet for noen av sine kontroversielle elementer, for førstnevnte ved at hovedkarakteren ble en vandringsmann i stedet for en rømt fange, og for sistnevnte ved at den forrådde ektemannens trusler om vold ble utelatt i den norske versjonen. Dette var i tråd med fordømmelsen av pop med alvorlig tema som jeg har beskrevet tidligere. Motsatt var det med *Fru Johnsen*, der den religiøse

dimensjonen ved antagonistene er ny i den norske oversettelsen, og nok er mye av grunnen til at den satte sinnene i kok og dermed også fungerte som opprørssang for unge. Uansett ser man at disse sangene, til tross for mange likheter, ble regulert, forklart og kontrollert av ulike prosesser i diskursen; mens dansebandene skulle marginaliseres, kritiseres og kontrolleres ut ifra den negative holdningen til tanketom søtsuppe som tidligere hadde felt f.eks. Bjørg & Per Gunnar, var faren med *Fru Johnsen* at den skulle bety for mye og strekke seg utenfor det som passet seg i en slager. Også det offisielle forsvaret av *Fru Johnsen* fulgte denne logikken: Repertoarsjefen i plateselskapet, Arve Sigvaldsen (født i 1945), sa: «teksten er kanskje noe provoserende og sparker til noen kretser, men den bør ikke tas for noe annet enn det den er, en slagertekst» (VG 1968b), tekstforfatter/oversetter Terje Mosnes (født i 1947) sa at han «ikke har ment den som noe debattinnlegg eller oppgjør med visse kretser.» (ibid.) og Inger Lise Andersen sa:

Dette er slett ikke noe hån mot noen som helst. (...) Denne sangen er så å si direkte oversettelse fra den amerikanske originalteksten, den har gått i store antall i Amerika og England og meg bekjent er det ikke et eneste menneske som har reagert mot den. Det er jo også et eventyr, og det er lagt til et ikke bestemt sted i Norge. (Bergens Arbeiderblad 1968b)

I stedet for å forsvare sangen som en meningsytring, slik deler av dens unge fanskare gjorde, fulgte forsvaret det vanlige mønsteret der slageren ble avvæpnet ved at den ble definert som vrøvl i sin natur slik at tekstens innhold ble uten konsekvens. Sangen ble ufarliggjort ved å kategoriseres som en viss form for ytring. Også forsvaret om at det bare var en oversettelse var vanlig, og ble brukt av f.eks. Bendiksen (*Fjordenes tidene* 1971).

Tekst med mening

Selv om *Fru Johnsen* (2005a) ble forsvart ved at teksten ikke var ment å si noe særlig, var denne typen mildt tendensiøse sanger med moralsk innhold et tegn i tiden. Dette er tydelig eksemplifisert i to av Gluntans hits fra 1969: *La oss leve for hverandre* (1999d) og *Vi vil gi* (1999e). En anmeldelse av deres LP-plate fra året etter beskrev dem slik:

Tittelmelodien [*La oss leve for hverandre*] har en kanskje noe naiv, men i hvert fall «positiv» moral, det samme gjelder f.eks. «vi vil gi» som nesten til forveksling kan minne om en «fresesarmé-sang» (...) En tittel som «kan krigen stoppes ved din dør» antyder også en tendens de fleste helhjertet vil slutte seg til. (Nordlandsposten 1970)

I årene etter ble dette enda tydeligere, med hits som *En enkel sang om frihet* (Schønn 1999 [1970]), *Barn av regnbuen* (Nilsen 1973), og *En spennende dag for Josefine* (Rypdal 2005c [1973]) osv. Det er kanskje denne tendensen Arne Bendiksen ville ha seg frabedt i *Åpen Post* da han forkastet tekstalternativet om fred på jord til *Oj oj oj så glad jeg skal bli* (Sparboe

1995g) fordi det ikke passet en slager, selv om han selv også kan sies å være et tidlig eksempel på trenden med Melodi Grand Prix-låten *Gi meg fri* (1995c) fra 1965.

Det er mulig å gjøre koblinger mellom denne tendensen og den økende misnøyen med popmusikken som førte til debatten i 1969. Det å synge om viktige ting kunne være en måte å demme opp for anklager om at man var en dårlig påvirkning på ungdom, eller at man var tanketom. Særlig *Fru Johnsen* (2005a) ble sett i sammenheng med popdebatten:

«Fru Johnsen» vakte storm og debatt. Det kom noe nytt og uvant inn i norske slagere, nemlig meningsfylt tekst, på godt og ondt. Man kunne like eller ikke like innholdet, men *innhold* var det iallfall. Dette mangehodede, abstrakte uhyre «folket» gikk til storm mot mini-korte fru Johnsen. Tenk en slager som ikke handlet om blomster, måneskinn, evig din, hjertesmerte og brev til mor. Uhørt! (...) hvor var Erling Nielsen da tekstforfatter og vokalist fikk gjennomgå i brede lag for fru Johnsen? (un 1969)

Forfatteren etterlyste altså at popens kritikere også skulle merke seg når det kom sanger med mening som skilte seg fra det vanlige tanketomme stoffet og forsvare dem i møte med en homogeniserende kultur som prøvde å banke ned sangene som stakk seg ut.

Mot slutten av tiåret og inn i 1970-tallet var det en trend med slagertekster med etisk karakter, og dette kan ses i sammenheng med at det rådende synet på slageren som tanketom i sin natur var tydeligere problematisert i diskursen i 1969 enn det hadde vært tidligere. Men ved tiårets utgang var det få personer med makt og innflytelse som tok til orde for at dette var viktige sanger, heller ikke dem som skrev eller sang dem.

Poprevyen

I likhet med *Fru Johnsen* (Rypdal 2005a) var bladet *Poprevyen* et fenomen som på den ene siden pekte mot en ny måte å tenke om popmusikk, men som på den andre siden var godt plantet i det eksisterende tankesystemet.

Poprevyen ble grunnlagt i 1966 og nedlagt i 1969, og var det første norske bladet med pop som hovedtema. Bladet tok mye av sin tidlige form fra popsidene i avisene, med barometre med kommentar og pressemeldinger som hovedtypene av artikler, men bladet fikk etter hvert mer redaksjonelt innhold som kan regnes blant den første virkelige rockejournalistikken i Norge. I *Norsk Rocks Historie* blir bladet vevd inn i en fortelling om ungdomsopprør og generasjonskamp, blant annet av bladets mest prominente journalist: Terje Mosnes (som også oversatte teksten til *Fru Johnsen* (Rypdal 2005a)). I *Norsk Rocks Historie* sier Mosnes:

pop musikk var et så begrenset gode at vi hadde ikke råd til, hadde ikke storsinn til å være tolerante å si 'ja ja ja, Jens Book-Jensen er sikkert greit for de som liker det, men det er ikke

vår greie men la ham nå for Guds skyld få holde på'. Vi kunne ikke være så rause som det: Jens Book-Jensen skulle vekk. (NRK 2004b fra 14:50)

Det er derimot vanskelig å finne spor etter dette opprøret i tekstene som ble publisert i *Poprevyen*. I bladene ble spesifikt Book-Jensen et par ganger knyttet til en forestilling om gammeldags sidrumpa pop (Boye 1969a, PUB/POP-revyen 1967), men i det store og hele slapp det etablerte slagermiljøet godt fra det. I en anmeldelse av Kirsti Sparboes versjon av *Edelweiss* (1995e) fra *Sound of Music* skrev bladet: «Hurra for Norge og Sparboe og Bendiksen og 'Sound of Music'» (Poprevyen 1966c), og rockeduoen Kari-Ann & Rigmor ble rosende sammenliknet med Søstrene Bjørklund (Poprevyen 1966d). Også svenskpop som Hep Stars (Mosnes 1967a) og stilens norske representanter dansebandene Ole Ivars (Noer 1967) og Gluntan (Erik 1967) fikk ros.

Det er også ellers vanskelig å finne noen spesielt opprørske utsagn i bladet. De kritiserte John Lennons beryktede Jesus-uttalelse (Poprevyen 1966a), var imot SUF (Sosialistisk ungdomsforening) og for NATO (Hauki 1968) og skrev «Vi må si vi ble skuffet over å høre at Beatles driver med narkotika... Vi trodde de gutta hadde bedre vett...» (Poprevyen 1967). De to sakene der bladet tok til orde for endring konsekvent var retten til langt hår (Myklebust 1966) og at NRK burde sende mer pop (Mosnes 1966b).

I likhet med mye annen skrivning om popmusikk, søkte *Poprevyen* å etablere et rom for god pop som verken var for sentimental eller for bråkete: «bladet (..) ser det som en av sine oppgaver å bidra til å bekjempe nettopp den platte sentimentalitet og ubegavete larm som presenteres under etiketten 'pop'» (Noer Jr. 1968c). Også vinklingen der en spesifikk artist ble fremstilt som et hederlig unntak i en ellers råttne kultur var i spill: «Gruppen er såkalt psychedelic, men albumet er overraskende godt, selv uten lyskastere og LSD» (Mosnes 1967b). På lederplass klaget bladet over at band bokstavelig talt var for skitne (Mosnes 1967a) og særlig ideen om at det var mange som dro på konsert bare for å bråke, både blant publikum og artister, var i høyeste grad levende. I et intervju med bandet The Misfits sa de:

Vi fortsetter så lenge pop er populært. Men jeg tror den nåværende form for pop er over om et års tid, det ser ut til at folk heller vil gå ut å danse enn å henge rundt scenen (...) – hvem henger rundt scenen? – Jenter fra 12 år og oppover, hyler og skriker verre, det spiller liten rolle hvordan musikken er, bare sceneshowet er i orden. (Poprevyen 1966b)

Og i et intervju med folk på gata kom dette: «Bente røpet at hun skulle på Hollieskonserten, men at hun ikke skrev fan-mail, og Kirsti (...) fortalte (...) at hun gikk på pop-konserter for å høre på, ikke for å hyle.» (Poprevyen 1966e). I *Norsk Rocks Historie* sier fortellerstemmen midt i sekvensen om *Poprevyen* at «ungdommen slo tilbake og gjorde popkonsertene til

fristed for å leve ut sterke følelser og dyrke ekstasen» (NRK 2004b, fra 13:54), men *Poprevyen* var ikke foregangsmenn for dette. Det ble heller sett på som støy som ødela for dem som var seriøse. Gjennomgående ble det støyende, skitne og ville ved rocken sett på som en forbigått fase (Mosnes 1967a, *Poprevyen* 1966b, Noer Jr. 1968b).

Der *Poprevyen* var mest radikale (men ikke mer radikale enn f.eks. Erling Nielsen) var i insisteringen på at pop kunne ha kunstneriske kvaliteter:

Popmusikken har når alt kommer til alt gjennomgått en rivende utvikling i de siste 5-6 årene, den er blitt splittet opp i en rekke forskjellige stilarter, og den mer avanserte pop'en [er] endog på enkelte felter kommet *lenger* enn den moderne jazzmusikken.

Det finnes i dag former for popmusikk som grenser nær opp til den elektroniske musikken, og enda mer påfallende er det hvordan påvirkningen fra den klassiske musikken i enkelte tilfelle gjør seg sterkt gjeldende.

Men samtidig som de gamle grensene mellom de ulike formene for musikk gradvis later til å bli visket ut, oppstår det nye, store kløfter. Det er ikke så svært mange årene siden at kløften mellom popmusikk og jazz nærmest virket uoverstigelig. Men idag er situasjonen plutselig den at det kan være svært vanskelig å trekke grensen mellom 'pop-blues' og 'jazz-blues', samtidig som det er oppstått en voldsom kløft mellom den 'Hendrix-inspirerte' psychedeliske popmusikken og den formen for pop som Sven-Ingvars gjør seg til talsmann for. Sikkert er det at det er slutt på den tiden da all popmusikk kunne skjæres over én kam! (Noer Jr. 1968a, utheving i orig.)

Det er her interessant å se på hvordan forestillingen om et musikalsk hierarki ble anvendt for å understøtte (deler) av popens krav på anerkjennelse. Heller enn å utfordre tanken om et hierarki, ble det presentert en historie der deler av popmusikken over en gitt periode hadde endret seg slik at den lå nærmere jazz og ikke minst klassisk musikk, og at den dype kløften som fortsatt skulle skille kunst og underholdning nå befant seg midt i popmusikken i stedet for mellom pop og andre former for musikk. Med dette fulgte at popen frem til nylig hadde vært mindreverdige, og at store deler av den fremdeles var det.

Poprevyen engasjerte seg i legitimeringen av visse typer popmusikk, hovedsakelig ved å gjøre den og kulturen rundt stueren innenfor rådene normer heller enn å utfordre dem. Bladets engasjement for den jevne popmusikken var i tråd med aktører som Arne Bendiksen og Einar Schanke, der musikken hadde sin rett, men også sin plass. I alt hadde bladet mer til felles med den øvrige popdiskursen enn det skilte seg ut.

9. Hva var en slager?

I min presentasjon av tankesystemet tidligere kom jeg frem til at slagerens rolle og funksjon var uavklart i tankesystemet, og at dette var mye av årsaken til at den fremstod som farlig og at diskursen regulerte den så strengt. Etter å ha sett på flere tilfeller for å fordype forståelsen min av dette tankesystemet, skal jeg nå tilbake til Foucault for å forsøke å forklare hvorfor slageren som ytringsform ble så problematisk ved å søke å definere nærmere hva slags ytring en slager var med bakgrunn i *Diskursens orden* (1999). Om musikk er et språk er et vanskelig spørsmål, men foreløpig holder det at nesten alle slagerne også bestod av ord, og derfor i det minste må sies å ha vært ytringer. Videre er det enkelt å slå fast at de var fiksjon eller estetiske objekter; det var ingen som forkastet *Fru Johnsen* (Rypdal 2005a) som en løgn fordi den ikke bokstavelig talt beskrev virkelige hendelser, isteden ble den målt på om den var troverdig, relevant, viktig og så videre. Dette er åpenbart. Det som derimot er mer interessant å undersøke er hva som skilte slagerne fra annen estetisk diskurs.

Slagerne var vrøvl

Foucault beskriver det regulerende prinsippet *fornuft og galskap*. Han bruker det til å snakke om den medisinsk-psykologiske diskursens konsepter knyttet til faktisk galskap, men konseptet kan tilpasses andre tilfeller. Foucault sier at den gales diskurs regnes som «død og maktesløs» (1999, 10) og at den «ikke [kan] sirkulere som andre diskurser» (ibid). Jeg mener dynamikken var lik når Arne Bendiksen kalte slagertekstene for «vrøvl» (Telemark Arbeiderblad 1971). Siden tekstene var vrøvl hadde man misforstått fundamentalt dersom man prøvde å tolke dem med de vanlige verktøyene for en fornuftig tekst, slik f.eks. Erling Nielsen gjorde (NRK 2014, fra 9:26). Det er på bakgrunn av dette at Bendiksen kunne kalle ham en «fullstendig amatør» (NRK 2016 fra 1:17:50). For Erling Nielsen og resten av «åndssnobbene» var faren med popmusikken at den kunne påvirke folk (ibid, fra 1:37:12), en fare som forsvant når den ble karakteriseres som død og maktesløs, slik Bendiksen gjorde når han sa at «jeg vet det er vrøvl og det vet du, og alle andre, også dem som kjøper platene, også dem som går og nynner på dem. Det er det kritikerne ikke vil forstå» (Telemark Arbeiderblad 1971). Det samme var i spill når Odd Eidem slet med å finne et begrepsapparat for å forstå popen (NRK 2016, fra 0:29:10), og når Rolv Wesenlund foreslo at markedslogikk var den eneste måten å forstå den (ibid, fra 1:14:05): Slagere var en type ytring som ikke kunne prosesseres av de vanlige diskursive mekanismene. På den ene siden gjorde det dem til betydningsløs diskurs som ikke kunne si noen ting, men på den andre siden utgjorde de en

fare. Foucault sier at prosedyrene som regulerer diskursproduksjonen har som funksjon å avverge diskursens krefter og farer (1999, 9). I så fall må en uregulert diskurs utgjøre en stor fare. Jeg sier ikke med dette at slagertekstene faktisk var en form for uprosessert og vill ytring, men at frykten for at de kunne være det var en del av motivasjonen for deres strenge regulering. Hvordan ble de regulert, og hvilke trekk ved slagerne var det som gjorde dem til vrøvl?

Slagernes konkurrerende idealer

Når en slagertekst ble fordømt i avisen fordi den handlet om bilulykker, bedehus eller narkotika, er det lett å tenke at dette viser at død, religion og rus var *tabu*-belagte temaer. Hvis man derimot ser litt bredere på det, er det tydelig at slike temaer var åpne til diskusjon i andre fora i samtiden, så i Foucaults begrepsapparat er det heller snakk om *omstendighetenes ritual*, altså at det er visse ting som kun egnet seg for visse sammenhenger. Det at tekstene var slagertekster vil si at de tilhørte et visst kulturelt rom, og var utformet etter visse normer. Visse temaer egnet seg ikke for en slagertekst. Normene gjorde seg gjeldende både når forfatteren satte seg ned og skrev en tekst i form av at hen valgte å skrive om visse ting på visse måter, og i mottakelsen, der slagere som stakk seg ut fra normene ble sanksjonert. I denne sammenhengen er det også verdt å tenke over hvor i systemet makten befant seg. Grovt sett var det tre konkurrerende syn på hvordan en slagertekst skulle være: Erling Nielsen holdt at en slagertekst skulle være original, og fortelle noe man ikke visste fra før istedenfor å bekrefte våre vaneforestillinger (NRK 2014, fra 0:11:20). Dette kan kalles eliteestetikken. Arne Bendiksen mente at en slagertekst skulle være «glad, lett og enkel» (NRK 2016, fra 0:21:50), og ikke tiltrekke seg oppmerksomhet. Dette kan kalles popestetikken. Sist men ikke minst krevde markedslogikken at slagerteksten skulle bidra til å gjøre et produkt salgbart. Sanksjoner iverksatt i tråd med popestetikken, som i tilfellet med *Fru Johnsen* (Rypdal 2005a), eller eliteestetikken, som med *Oj oj oj så glad jeg skal bli* (Sparboe 1995g), hadde makt nok til å forme noen hendelser (f.eks. ble *Fru Johnsen* ikke spilt i et frikvarterene på visse skoler, NRK arrangerer ikke Melodi Grand Prix i 1970), men i tråd med deltakernes egen oppfatning var det markedslogikken som veide tyngst: både *Fru Johnsen* og *Oj oj oj så glad jeg skal bli* var bestselgere.

Foucault skriver:

diskursen – det lærer historien oss hele tiden – [er] ikke bare simpelthen det som gjengir kampene og herredømmesystemene, men det man kjemper om og ved hjelp av, makten man søker å bemektige seg. (1999, 10)

Siden de diskursive prosessene popestetikk, eliteestetikk og markedslogikk søkte å frembringe nye ytringer, slagertekster med visse trekk, er det enkelt å forklare hvordan diskursen var «det man kjemper om» (ibid.). Prosessene ble også åpenbart gjennomført diskursivt: En avisnotis med overskriften «Bånn!» om hvor smakløs *Tell Laura that I love her* (Valance 2008) var, en litterær analyse av *Oj oj oj så glad jeg skal bli* (Sparboe 1995g) gjennomført på direktesendt TV eller en kontrakt som sa at Donovan skulle oversettes ordrett (Telemark Arbeiderblad 1971) var alle former for diskurs som utgjorde «det man kjemper (...) ved hjelp av» (Foucault 1999, 10) for å frembringe både spesifikke ytringer og den generelle formen til slagerteksten som ytringsform. Herfra kunne man gått videre og spurt om hva tekstene videre var midler til, som avslapning, penger eller et våkent demokrati og hvordan dette fikk form i diskurs, men det hadde krevd andre kilder enn dem jeg jobber med. I stedet vil jeg undersøke hvordan det indre maktforholdet mellom de tre synene på slagere ble uttrykt diskursivt.

Som nevnt var deltakernes egen forståelse at markedslogikken var rådende i utformingen av slagere. Noen av formene dette tok har jeg allerede presentert: Anmeldelsene i avisene som representerte popestetikken spilte en underdanig rolle for barometrene, som representerte markedslogikken. Det var generelt akseptert at en form for statsstøtte var nødvendig for at popen skulle kunne følge kvalitetsnormer istedenfor bare markedets krav, som ellers var tvingende. Sett innenfra virker dette logisk nok, og kan forklares ut ifra for eksempel det marxistiske konseptet base og overbygning, men dersom jeg skal holde meg til en diskursanalyse fra utsiden kan jeg også si at dette maktforholdet ble konstituert nettopp i diskursene som omtalte dets eksistens. Med andre ord så ble popestetikkens avmakt overfor markedslogikken bekreftet og gjenskapt idet Arne Bendiksen sa «Jeg forsøker ikke å lede folks oppmerksomhet mot dårlig pop, jeg prøver å gjøre det mot god pop så godt jeg kan skille det, Det hjelper ikke stort» (NRK 2016, fra 1:35:10). Dette innebærer ikke at alt som hindret Bendiksen fra å lage en etter hans begreper god pop var å si at det gikk an. Dersom Bendiksen hadde sagt noe vesentlig annet enn det han gjorde ville det vært igangsatt prosesser som sådde tvil ved både utsagnet og avsenderen, og etter hvert fratatt ham muligheten til å kunne lage pop.

Slagernes avsendere

Foucault kaller denne prosessen for *uttykning av de talende subjekter*. Dette er ritualer som «definerer den kvalifikasjonen de talende individene må ha» (1999, 23), definerer deres adferdsmåter og fastsetter deres ords virkning (ibid.) I tillegg til den forestilte situasjonen der Bendiksen trår utenfor sin rolle, kan vi også se uttykningen tydelig i eksemplene med Wenche

Myhres gradvise inkludering i popbransjen, og Bjørg & Per Gunnars ekskludering. Det er f.eks. tydelig hvordan talentkonkurransen der Wenche Myhre ble oppdaget fungerte uttynnende. En talentkonkurransen var på en åpenbar måte en prosess som ble utført på en forholdsvis udifferensiert masse for å skille ut individer med de rette kvalifikasjonene. Det foregikk en liknende uttynningsprosess når Bjørg & Per Gunnar sluttet med sceneopptredener fordi i deres egne ord «Vi synes publikum fortjener mer enn vi kan gi dem» (i Mac Eric 1962). Visse krav til de talende individenes kvalifikasjoner var i spill i diskursen, og kravene ble realisert ved at de ble håndhevet. Det er interessant her at det var Bjørg & Per Gunnar selv som utførte ekskluderingen. De hadde internalisert systemet og rettet det også mot seg selv. Denne formen for selvdisiplin inngikk nok også i situasjoner der det ble utøvet en ytre utvelgelsesprosess på individene, slik som ved en talentkonkurransen. Man må se for seg at deltakerne på forhånd hadde innstilt seg mot «de bevegelsene, de adferdsmåtene, de omstendighetene og hele det settet av tegn» (Foucault 1999, 23) de måtte utøve for å få tilgang til popmusikkens privilegerte posisjon, en adferdsmåte de fikk innsyn i ved å synge med til radio, lese om stjerner i avisen, etterlikne deres opptredener på TV osv. (Elisabet Granneman sa at en av popmusikkens styrker var at det var lett å forestille seg selv i rollen til musikerne (NRK 2016, fra 1:30:33)).

For Bakhtin er det at en ytring har en avsender en naturlig del av dens eksistens (2005, 13), men hos Foucault blir dette problematisert og historisert. Han skriver om *forfatterfunksjonen* som en kraft *i* (ikke utenfor) diskursen som i noen ytringer fungerer slik at den garanterer ytringens indre sammenheng ved å forankre den i en avsender, men som ikke alltid og nødvendigvis er i spill. Dette er et fruktbart utgangspunkt for å videre undersøke hvorfor slageren inntok den plassen den gjorde. Svært ofte ville ikke låtskrivere innen popmusikk selv stå til ansvar for tekstene de skrev. Et vanlig forsvar var at det var en oversettelse, som f.eks. kunne være kontraktsbundet til å være ordrett. Andre var at teksten kun skulle kle melodien, og ikke si noe i seg selv, eller at teksten var skrevet for å selge, ikke for å uttrykke noe. Et forsvar som kunne inneholde alle de tidligere nevnte var det at det bare var en slagertekst. Uansett var det et fellestrekk at låtskriverne snakket om slagerne omtrent som om krefter utenfra hadde styrt hånden deres i låtskrivningsøyeblikket, om det så var publikums dårlige smak eller markedets krav. Med dette bekreftet de «åndssnobbenes» frykt for at popmusikken var en slags spekulativ liksomkunst, til forskjell fra «hva en komponist presterer når han (sic.) ut fra helt og holdent sitt eget imperativ går til å skape et verk. Da har han ingen annen norm enn seg selv» (NRK 2016, fra 1:01:25). Slagerne mislyktes som kunst delvis fordi de ikke

viste til noen forfatter som kunne garantere at de var originale og sammenhengende, men åpenlyst var en sammensetning av trekk som hadde vist seg å fungere tidligere uten dypere mening; det fantes ingen som denne meningen kunne utgå fra fordi slagerne i en viss forstand stod uten forfatter.

Slagerne var uviktige, men populære

Nok et trekk som bidro til slagernes utydelige posisjon i diskursen var det som hos Foucault heter *skillet mellom kommentarer og store fortellinger*. Kommentarene er hverdagsprat som er over når selve talehandlingen er over; de gjentar bare motiver som er hentet fra de store fortellingene, som en resitasjon. De store fortellingene derimot er grunnlaget for en mengde nye ytringer, de blir et referansepunkt, det som kommentarene gjentar (1999, 15). Slagerne eksisterte i en vanskelig mellomposisjon. På den ene siden ble de sett på som en svært forgjengelig sjanger, og deres eksistensberettigelse bygget på nettopp dette. Det var riktig for en slager å ikke ha noe meningsfylt innhold fordi den var laget for å glemmes. Også når slageren ble «grunnlaget for (...) nye ytringer» (ibid.) ble dette av sjangerens forsvarere gjerne forestilt som noe uviktig som snart gikk over: En husmor som plystret mens hun lagde mat, det første skrittet i et barns musikkinteresse osv. For å rettferdiggjøre seg selv ble slageren presentert som hverdagsprat. Samtidig var det slik at popmusikken absolutt «[befant] seg ved opprinnelsen til et visst antall nye talehandlinger som gjent[ok] dem, omforme[t] dem eller tal[te] om dem» (1999, 15), slik Foucault beskriver de store fortellingene: Slagerne genererte omtaler, barometre, publisitet, intervjuer, fanklubber, krangler, kritikk osv. i stort omfang. Hvis man ser på hva f.eks. Amalie Christie sa så er det hun reagerte på at popmusikken ble tillagt for mye tyngde. Hun sammenliknet med ukebladsnovellene som var like dårlige men fikk mindre oppmerksomhet (NRK 2016, fra 1:20:00) og dermed ikke hadde det samme problemet. Diskursen ble så hard som den gjorde i dette spørsmålet fordi popen måtte justeres før den rent kunne bli plassert i noen av kategoriene. Enten måtte mottakelsen justeres til det som passet en kommentar, eller så måtte innholdet justeres til det som passet en stor fortelling.

Oppsummering

Slagerne var altså en form for diskurs som ikke kunne forstås av det vanlige begrepsapparatet for kunst og kultur. De var vrøvl. Dette regulerte deres innhold og deres virkning. De skulle ikke komme for nærme verken alvorlig innhold eller en alvorlig virkning. Slagernes innhold ble regulert av ulike prosesser. *Omstendighetenes ritual* tilsa at visse

temaer var uegnet for en slagertekst. Samtidig var disse reglene, denne estetikken, forholdsvis maktesløs overfor markedets logikk. Sanger som ble sanksjonert i tråd med popestetikken verdier kunne allikevel bli salgsuksesser, og dette ble regnet som det endelige målet på deres vellykkethet. Markedslogikken var altså den reguleringsprosessen for slagere der det lå mest makt. Det er gjort mange forsøk på å forklare makten som ligger i markedet, blant annet i marxismen, men i en ren diskursanalyse kan man også si at denne makten ble virkeliggjort når den ble omtalt og dermed utført av folk som hadde de riktige posisjonene, slik som Arne Bendiksen. Makten i Bendiksens ord befant seg der på grunn av *uttynningen av de talende subjektene*. Ulike posisjoner i diskursen krevde ulike kvalifikasjoner og adferdsmåter, og om man vek for langt fra disse, ble man også fratatt posisjonen. Selv om man da altså kan si at makten lå i Bendiksens ord, betyr det ikke at hva enn han sa ville hatt makten i seg: Ritualet tilsa hva han kunne si og med hvilken virkning. Slagerne var i en vanskelig posisjon som nesten-kunst. De mislyktes målt opp mot kunstens krav om originalitet, sammenheng og dybde. Dette kan forklares delvis med at slagerne på sett og vis stod uten forfatter. Det var ingen auteur som ville gå god for dem, alle viste bare videre til hva slags ytre krefter som hadde ført hånden deres. Til tross for dette ble slagerne tillagt mye tyngde av sine mange tilhengere. «Åndssnobbene» fryktet at de så på slagerne som kunst og tok dem til seg, mens popfolket forsikret om at dette ikke var tilfellet.

10. Er slagerne kulturhistorie?

Slagerne er allerede med i vår etablerte pophistorie. I *Norsk rocks historie* etableres umiddelbart i første episode Nora Brockstedt, Jens Book-Jensen og Søstrene Bjørklund som førkrigspopulærmusikk som det var opp til ungdommen å modernisere seg vekk fra (NRK 2004a, 0:30-2:43. Denne tråden tas opp igjen i flere av episodene om 1960-tallet (NRK 2004b fra 14:50, NRK 2004c, fra 0:30). Selv som en ren motpol til rocken kan en dypere forståelse av slagermusikken berike historiene vi forteller om norsk pop. Men det er lenge siden man i både *akademia* (Wall 2013, 12) og *journalistikken* (Sanneh 2004) tok et oppgjør med rockens dominans i popmusikkhistoriene. Det er verdt å spørre seg om også slagerne skal ha en plass i vår kulturhistorie som en selvstendig størrelse.

Einar Schanke, en av personene på popsidene i debatten i 1969, sa i et intervju i etterkant som forsvar av popmusikerne at «det er da intet som tyder på at pop-folkene tar seg selv altfor alvorlig. *De tror ikke at deres produkter er kulturhistoriske*» (Halnum 1969, 22, min utheving). Han var ikke alene om dette synet: Som jeg har vist var popmusikernes selvforståelse bygget på at musikken var uviktig, raskt ute av rampelyset, og at både publikum og utøvere var innforståtte med at det var «vrøvl» (Telemark Arbeiderblad 1971). Er det i det hele tatt historisk informert å skulle hente frem denne musikken igjen, når en historisk undersøkelse viser at den ble laget for å raskt glemmes?

Carl Dahlhaus bruker begrepet *Triviell musikk* om 1800-tallets populærmusikk, og beskrivelsen hans av dette historiske fenomenet gir gjenklang i beskrivelsene av slagerne jeg har møtt i kildene mine, f.eks:

whether lowbrow music is dismissed as bad ('trivial music'), or highbrow music as pretentious ('opus music'), the important point is the common belief that the music falls into lowbrow and highbrow types in the first place. Both opinions presuppose a separation and a qualitative difference between the two areas (1989, 312)

Det vil si at skillelinjen mellom høyt og lavt er et historisk faktum, både på 1800-tallet og i 1960, som åpenbarer seg i praksisene man undersøker, og at denne skillelinjen levde hos tilhengerne av musikken på begge sider av den.

We have seen how the romantic notion of art was contradicted not so much by rule-breaking [som var tilfellet på 1700-tallet] as by tawdriness and banality. It is not manifest compositional blunders so much as aesthetic deficiencies that raise the hackles of art lovers. Triviality offends against taste (ibid, 317)

Trusselen mot den gode smak var altså det som ble for enkelt, for banalt, og også for sentimentalt (ibid, 311, 315, 317) og masseprodusert (ibid, 316-317). Dette stemmer godt overens med synet på slagermusikken som jeg har undersøkt, som gjennomgående blir beskrevet som banal. Det er ikke nødvendigvis det samme systemet som blir beskrevet av Dahlhaus og meg, som skal produsere både Schubert og *Les cloches du monastère*, og Arne Nordheim og Arne Bendiksen, (i så fall er det lite egnet til å forklare noen indremusikalske trekk), men det viser at også 1960-tallets tanke-system bygde på et romantisk kunstsyn. Når denne likheten først er funnet, er det interessant å se hvordan Dahlhaus behandler denne musikken. Han skriver:

We are soon disenchanted when we discover the narrowness of its musical devices. (Hans Mersmann once defined musical banality as music for which technical analysis is pointless) (ibid, 311)

As soon as it ages, it is recognized and rejected as trivial, not least by all of last years enthusiasts (nothing is more ridiculous than yesterday's fashions). The trivial reveals its essence the moment it loses its mode of existence by becoming out-of-date. (ibid, 320)

For Dahlhaus kan altså den trivielle musikken, til tross for sin en gang store popularitet, trygt vies liten plass i musikkhistorien, både på grunn av sitt innhold (eller mangel på innhold) og på grunn av dens resepsjonshistorie. Med Dahlhaus kunne man sikkert sagt at slagermusikken er interessant som et sosialhistorisk fenomen, men at den, som 1800-tallets trivielle musikk, befinner seg «on the outskirts of music» (ibid, 314), og er bedre analysert med verktøy fra andre disipliner.

Hvis man er enig med Dahlhaus' overordnede poeng, at god musikk er musikkhistoriens fremste objekt, men fortsatt vil gi slagerne en plass i norsk kulturhistorie må man bevise at sangene ikke er ferdig analysert ved et øyekast, men finne dypere kvaliteter ved dem. Om man har litt annen smak i musikk en Dahlhaus kan det være god anledning for dette med verktøy hentet fra populærmusikkstudier: Jeg kan se for meg analyser av sound i utgivelser som *Har jeg sagt deg alt jeg ville si deg* (Ole Ivars 2011a) eller *På Billy Bryants kafé* (Bjørge & Mikkel 1971b), iscenesettelsen av Wenche Myhres artistpersona i *Jeg går på skole* (2006h) eller *Da blir postadressa mi Hollywood* (2006a), eller vokalitet og fremføring i sanger som *Ser du Jan så hils fra meg* (Thoresen 2016) eller *Regnets rytme* (Ole Ivars 2011c). Også tekstene kan være interessante dekontekstualisert fra samtiden som gjorde dem til innholdstomme klisjéer, slik som døden på havet som lusker i refrenget i den ellers trivelige *Det blå hav* (Bjørge & Mikkel 1971a) eller den litt groteske dissonansen mellom den leie situasjonen og den gledesfylte skildringen i *Oj oj oj så glad jeg skal bli* (Sparboe 1995g). Det

forblir allikevel et problem å vite hvordan dette skal forenes med det historiske synet på slageren som forgjengelig.

Et annet syn på slagerne

I *Foundations of music history* (1983) diskuterer Carl Dahlhaus om man skal legge til grunn den estetikken som var rådende når et verk ble laget når man analyserer det (ibid, 20-23). Han sier blant annet:

the fact that one view 'predominated' i.e. was accepted by that group of persons whom a consensus of social opinion deemed qualified to pronounce judgment – does not always imply that it was more widely held than another (1983, 23).

Poenget hans er at flere kunstsyn er i spill samtidig, og det er et sosialt maktspill som bestemmer hva som er rådende. Flesteparten av dem hvis mening jeg har tillagt vekt befant seg i privilegerte posisjoner i diskursen, som anmeldere, artister, platemenn eller kulturarbeidere. Med Foucault kan man si at de i kraft av sin posisjon *måtte* uttrykke seg på visse måter (1999, 23). Om man ikke fulgte diskursens regler ble en ytring lagt til side og ble kraftløs. Også ytringer fra amatører, som leserbrev eller «fem-på-gaten»-type saker, rettet seg etter diskursens spilleregler for å kunne si noe i det hele tatt. Dette redegjør greit for hvorfor tankesystemet fremstår så enerådende, men hva hvis man leter i andre kilder enn de offentlige som jeg har sett på? I *Lykkeland* skriver Bjørgan og Bruland om en praksis som var utbredt blant unge jenter: å samle slagertekster i notatbøker som ble kalt slagerbøker:

Slagertekstene (...) gav oss innføring i livets mange sider, både dei tunge og dei glade. Her fann vi kjærleik, svik, lykke og lengt. Derfor var tekstene viktige, derfor samla vi på dei. Og vi song dei med innleving. Vi hadde slagerbøker, der vi skreiv eller limte inn songane. (2000, 10)

Forholdet de hadde til slagerne skilte seg skarpt fra det ideelle forholdet en lytter skulle ha ifølge f.eks. Bendiksen, der også lytteren var klar over at det var vrøvl (Telemark Arbeiderblad 1971). Det var *tekstene* de foreviget i slagerbøkene sine og brukte til å lære om «kjærleik, svik, lykke og lengt» (Bjørgan og Bruland 2000, 10), diametralt motsatt fra tekstforfatterens egen oppfatning av sitt arbeid, der teksten var «verdt null» (NRK 2016, fra 45:35). Bendiksen var selvsagt klar over at det fantes dem som tok slagerne alvorlig, slik som dem som sendte tårevåte brev i respons til hans parodiske *I dag har jeg brent mine kjærlighetsbrev* (2004a) (Plut 1977), men disse hadde misforstått. Om den så kom fra universitetslektorer eller hylende jenter på rockekonsert: En ytring som tok slageren alvorlig kunne trygt legges til side (Erling Nielsen og andre «åndssnobber» fikk selvfølgelig noe makt i sine ord, men den kom annenstedsfra). Stereotypene som ble fremkalt for å nedvurdere dem som var *for* investert i slagerne spilte på kjønn og alder. Den forestilte slagerelskeren var

enten en hylende jente (Poprevyen 1966e) eller en gammel tante (f-e.d 1960). Disse prosessene gjorde at trusselen mot tankesystemet som holdningen Bjørgan og Bruland beskriver utgjorde ble nøytralisert, og tankesystemet jeg ellers har beskrevet blir stående som den generelle forklaringen på 1960-tallets popsyn. Men slagerbøkene og andre former for genuin entusiasme kan være en inngang til å hente slagerne inn i kulturhistorien.

En annen historie

Hva slags historie er det som kommer til syne dersom man skal fremheve tilfeller der musikkopplevelsen overskred opphavspersonenes intensjon om at «husmoren [skulle få] noe å nynne på mens hun vaske[t] opp» (Fjordenes tidende 1971)? Hvordan skal dette settes sammen med kunnskapen om at popartistene selv så på sangene sine som kun lett underholdning? En vei videre er å konkludere at Erling Nielsen hadde rett, og at slagerne, som ytringer som ikke frembringes i god tro, men mottas slik, virkelig var farlige ytringer, for eksempel ved at de var en blindsoner for reaksjonær ideologi, slik Nielsen selv (Winther 1969, 22-23) og Kvinnefronten så det (Halsen 1973).

Et annet alternativ er å se det slik popsiden gjorde, og konkludere at folk som tenkte slik hadde misforstått, men at dette ikke var så problematisk fordi det var ulike prosesser i gang for å rette på misforståelsen. Herfra kan man undersøke f.eks. hvordan slagerelskere gradvis tilegnet seg den rette holdningen og fikk et sunt forhold til pop slik f.eks. Kjell Karlsen hevdet at skjedde (Halnum 1969, 21).

Et tredje alternativ er å spørre om det egentlig er noe problem at de som laget slagerne mente mindre med dem enn de (noen ganger) ble oppfattet som. Foucaults *forfatterfunksjon* (1999, 17) er et konsept laget i kjølvannet av Roland Barthes *Forfatterens død* (2008 [1967]). Barthes hevdet forfatterens intensjon var uvesentlig for tolkning av en tekst. Teksten sa det den sa uavhengig av hva som var ment, og ulike lesere tolket den ulikt. Med forfatterfunksjonen reintroduserer Foucault forfatteren som meningsgiver i en tekst, men da som et historisk fenomen heller enn et generelt trekk ved alle ytringer. Noen ytringer har forfatteren «som deres betydningers enhet og opprinnelse, som arnestedet for deres koherens» (1999, 17), mens for andre er ikke dette så viktig, og det er diskursive prosesser som gjør at det noen ganger er slik, og andre ganger ikke. Det at slagerkomponistene ikke ville stå til ansvar for sine egne ytringer slik at slagerne på en måte stod uten forfattere, er slik sett en inngang til å forankre deres betydning et annet sted. Man kan for eksempel konseptualisere slagerne som noe som nærmest ble laget av lytterne med komponistene som instrument. Slik

tar man både høyde for den lettheten slagerkomponistene hevdet å representere og den dybden slagerelskerne noen ganger fant i dem.

Uavhengig av hvilken av disse veiene man ønsker å gå, vil det kreve et annet materiale enn jeg har arbeidet med. For å få tak i slike lesninger av slagerne, som var marginalisert i diskursen slik den møter oss i kilder som aviser og ukeblader, kunne man for eksempel prøvd en kombinasjon av innsamling av gamle slagerbøker, dagbøker og annet, og gjennomført intervjuer med eierne og andre med relevante opplevelser.

11. Oppsummering

I 1969 var det en stor debatt i norsk offentlighet rundt pop. Noen mente pop var sløvende, falsk og farlig, mens andre mente den var kjærkommen som avslapningsmiddel i urolige tider, og dessuten kunne fungere som en inngangsport til musikkens verden for unge lyttere. Debatten brøt løs etter Melodi Grand Prix 1969, der *Oj oj oj så glad jeg skal bli* (Sparboe 1995g) fikk førsteplass. Etter konkurransen ble teksten analysert av en universitetslektor på direktesendt TV, og her fikk den hard medfart. En uke senere ble det arrangert en debatt på NRK mellom «åndsnobber» og popfolk.

Begge sidene av debatten var enige om at pop fikk for mye oppmerksomhet, mens mer høyverdige musikkformer fortjente mer publikum. Pop ble betraktet som kultur av lav kvalitet, også av dem som tok den i forsvar. De var enige om at det fantes et objektivt hierarki for musikk, og selv popfolk la dette til grunn når de argumenterte for at popen hadde livets rett.

Dette hierarkiet måtte håndheves, og pop med for mye pretensjoner ble kritisert. I *Arbeiderbladet* fikk for eksempel Elvis kritikk for å synge en sang fra det klassiske repertoaret, og en annen anmelder sa: «Hardingfele og slagermusikk er bra hver for seg, men bland det for all del ikke sammen!» (Heyerdahl 1960i). Dette var i en avis som hadde som uttalt mål å ikke sette musikken i båser, men la den være fri. Når popfolk snakket om å rive ned barrikadene mente de at lyttere burde høre på mange forskjellige typer musikk, men de var skeptiske til at stilene skulle blandes.

Selv om både popfolk og «åndssnobber» var enige om at pop befant seg på bunnen av det musikalske hierarkiet, ble det en innbitt debatt. Mye av grunnen til dette var at det var uklart hva slags rolle popen hadde i samfunnet, og hva slags rolle den burde ha. Denne uklarheten hadde form i f.eks. at popen falt gjennom det vanlige begrepsapparatet for kunst og kultur, og dermed var vanskelig å forklare eller snakke om. En kommentator sa at en litterær analyse av en slagertekst var som å «sette metermål på melk» (NRK 2016, fra 0:29:10). Ifølge popfolkene forsto alle som likte pop at det bare var vrøvl, og slik kunne de avfeie «åndssnobbene» når de prøvde å analysere den. Popfolkene selv ville ikke stå til ansvar for det de skrev eller sang i sangene. Slik ble popen stående uten en avsender som kunne garantere musikkens kunstneriske helhet og verdi. Samtidig ble popen viet mye

oppmerksomhet og var innflytelsesrik, særlig blant ungdom. Denne motsetningen gjorde at popen fremsto som en falsk og farlig kultur for «åndssnobbene».

Et vanlig forsvar fra popfolkene var at de måtte lage noe som solgte, og derfor ikke kunne lage kvalitetssanger; da hadde de ikke tjent nok til at det gikk rundt. Videre kunne de forsvare seg med at pengene de tjente på å selge dårlig pop ble brukt til å finansiere kvalitetsutgivelser som viser, jazz eller klassisk musikk. «Åndssnobbene» var også enige i at det var markedet som var grunnen til at pop var så dårlig. Et forslag til hvordan dette hang sammen var at musikk som var lett å oppfatte kunne nå ut bredere. Å lære seg å like god musikk krevde tid og innlevelse, og istedenfor å prøve å lære folk dette kunne man bare selge dem dårlig musikk, som var enklere å lage. Når man hadde salg som fremste mål var det dessuten vanlig å etterlikne musikken som allerede solgte. Dette passet dårlig med «åndssnobbenes» romantiske kunstsyn, der originalitet og uavhengighet var grunnleggende verdier. Andre mente at markedet forholdt seg tilfeldig til kvalitet. Noen ganger kunne en kvalitetssang selge bra, mens andre bestselgere var av lav kvalitet.

Uansett ble salg sett på som den mest relevante måten å sette mål på popmusikken. En måte dette ble gjort på var med salgslister, såkalte «barometre». Den mest kjente norske salgslista var VG-lista. Den ble startet i 1958 og var den første som var basert på salg fra hele landet. VG-listas lesere brukte den til å henge med på hva som var populært, og til å sammenlikne artister og sanger. Det ble også trykket anmeldelser i avisene, men siden salg ble sett på som det fremste målet på pop var de mindre viktige enn barometrene. Ofte spådde de om hva som kom til å komme på listene, eller de vurderte om de syntes en suksess var fortjent eller ikke. For å kunne gjøre dette måtte det finnes egne estetiske vurderingskriterier for popmusikk, men disse stod som regel svakere enn salgslistene når popsanger skulle vurderes.

Duoen Bjørg & Per Gunnar var mange ganger på VG-lista fra 1958–1962, men de fikk veldig dårlig omtale i avisene, som blant annet kalte dem Norges «mest talentløse sangduo» (Heyerdahl 1960j). Folk likte ikke at de sang om landlig idyll, mørke skoger, røde stuer og sjømenn som lengtet hjem. I 1962 la de opp og sluttet å gi konserter, selv om de hadde vært på VG-lista tidligere samme år. Bjørg & Per Gunnar var blant de fremste representantene for en gammeldags norsk popstil med røtter i trekkspill og gammeldans. Denne stilen var sterkt mislikt av bransjefolk og andre. De syntes den var trøtt og sidrumpa, og kalte den «søtsuppe» (All. 1959) eller «kjøttkaker og stuet kål» (Eriksen 1968). Mange artister fra hovedstrømmen solgte best med sanger i denne søtsuppestilen, selv om de helst sang noe annet. Dette gjorde

nok at folk fikk inntrykk av at Bjørg & Per Gunnar ikke hadde integritet fordi de bare sang søtsuppesanger. Til slutt ble de altså ekskludert fra miljøet. Salg betydde ikke alt.

Et eksempel på at søtsuppestilen kunne brukes for å oppnå suksess var Wenche Myhre. I 1963 var hun en del av en bølge med nye artister som slo gjennom i Norge, og noen år var hun den suverent bestselgende norske artisten. Før gjennombruddet hadde hun gitt ut plater i flere år, men hun kom endelig på VG-lista i 1963 med en søtsuppesang skrevet av Per Gunnar Jensen. Ellers sang hun mest i den moderate slagerstilen som må regnes som hovedstrømmingen på 1960-tallet, med lett swingjazzinnflytelse. En annen viktig stil var dialektsanger med tekstfokus i tradisjon etter Alf Prøysen. Mange av artistene innen denne stilen sang på sin egen dialekt med tekster de hadde skrevet selv, men store artister som Myhre eller Nora Brockstedt fremførte dialektsanger skrevet av andre.

Swingjazz var en viktig innflytelse på det norske slagermiljøet, og mange bransjefolk nevnte artister som Frank Sinatra og Ella Fitzgerald blant sine favoritter. Avisene skrøt ofte av artister som bygde på swingjazzens repertoar av evergreens som representanter for varige verdier, sammenliknet med rock'n'roll-døgnfluer som bare var ute etter å lage mest mulig bråk. Basert på dette kan det høres ut som popens estetikk var å lage tidløse sanger med varig verdi, men når popfolk havnet i diskusjon med «åndssnobber» ble heller det motsatte fremhevet. Da snakket de om pop som noe samfunnet trengte fordi den tilfredstilte øyeblikkets behov, selv om den raskt ble byttet ut.

Debatten i 1969 startet fordi noen kom med kritikk av en poptekst. Når forfatteren skulle forsvare seg, sa han at teksten var verdt null, men at den var helt riktig for denne sammenhengen. Den rådende forståelsen i bransjen var at melodien var det viktige i en slager, mens teksten bare skulle kle melodien, og helst ikke merkes. For at teksten skulle være lett fordøyelig spilte den mye på klisjeer, og man kunne for eksempel hente inn elementer fra søtsuppestilen, om lengtende jenter eller sjømenn som døde på havet, for å få et rim til å gå opp, uten at det trengte å bety så mye for sangen som helhet. «Åndssnobbene» likte ikke at sangene var klisjépreget. De ville at en tekst skulle fortelle noe man ikke visste på forhånd, og var redd for at klisjésanger kunne reprodusere fordommer, særlig knyttet til kjønnsroller. Popfolkene derimot mente at folk ikke fikk med seg tekstene og ikke ble preget av dem.

Mot slutten av 1960-tallet dukket det opp fenomener som ikke helt passet inn i den rådende forståelsen av pop som uviktig underholdning. Blant disse er bladet *Poprevyen*. I bladet stod det særlig mye om rock, en sjanger som vokste frem i Norge i løpet av tiåret. Mange

rockeband så på seg selv som kunstnere, og *Poprevyen* skrev at psykedelisk rock var mer utviklet enn moderne jazz. Tanken om et hierarki fantes allikevel fremdeles. Man mente at rock hadde blitt kunst i løpet av de siste årene, mens for eksempel danseband fremdeles befant seg på bunnivået. Tanken om et hierarki ble ikke egentlig utfordret.

Danseband var en veldig populær stil i Norge mot slutten av 1960-tallet. Bandene spilte i en stil som kombinerte slager og rock. Danseband var på mange måter en videreføring av søtsuppestilen. Folk synes de sang «suppetekster med banale melodier» (Askeland 1969) om «rødmalte stuer og gammeldags frieri» (Tollan 1969). På samme måte som med den eldre søtsuppemusikken var det mange band og sangere som måtte involvere seg i dansebandmusikk for å tjene penger, selv om de helst ville spille noe annet. Noen band spilte rock og blues på konsert, men ga ut slagerrock på plate, mens andre ga ut rock, men spilte også til dans. Som med Bjørg & Per Gunnar ble rene danseband sett ned på av rockerne.

Samtidig med at de norske dansebandene ble populære, slo den unge sangeren Inger Lise Andersen gjennom. Hun hadde mye til felles med dem, blant annet sang begge oversatte countrysanger der teksten hadde et etisk budskap, men hun ble ikke sett på som sidrumpa søtsuppe. Isteden tenkte mange at hun var et friskt pust som pekte mot fremtidens pop, og sangen *Fru Johnsen* ble til og med kontroversiell. Den handlet om en ung alenemor som slo tilbake mot et undertrykkende kristent bygdesamfunn. Mange unge lyttere tenkte nok at endelig kom det en tekst som betød noe, men når sangeren og tekstforfatteren ble konfrontert av et oppskaket kristenmiljø svarte de at de ikke hadde ment noe med sangen, i tråd med bransjens idealer ellers.

Ikke alle aksepterte at pop og slager bare var lett underholdning som ikke kunne kalles kunst. Sangeren Kirsti Sparboe som sang *Oj oj oj så glad jeg skal bli* (1995g) omtalte seg som kunstner, og sa at hun følte det hun gjorde betydde noe når hun hørte hvor viktige sangene var for folk. Blant unge jenter var det vanlig å samle på slagertekster i bøker, og tekstene ble brukt for å få innsikt i livet som ventet dem, med lengsel, sorg og kjærlighet. På rockekonsert var det også unge jenter som ble mest grepet. De stod foran og hylte, og stormet gjerne scenen. Søtsuppe og danseband ble derimot forbundet mest med gamle damer, tanter og bestemødre. Popfolk kunne fortelle om folk som hadde misforstått en parodi og sendt tåredryppende brev. Det er vanskelig å forene dette med det rådende synet om at pop på godt og vondt var uviktig, og disse stemmene ble stort sett avfeid på samme måte som «åndsnoffene» ble: Hvis man tok det alvorlig hadde man misforstått.

Slagermusikken er i dag mest relevant for dem som har et personlig forhold til den fra sin ungdom på 1960-tallet. CD-samlinger har blitt gitt ut i samarbeid med blader for pensjonister, og på strømmetjenestene brukes musikken i spillelister for demensavdelinger. Til forskjell fra rock eller jazz er det i liten grad gjort forsøk på å gjøre musikken relevant for nye generasjoner, selv om noen sanger er allment kjent. Det er vanskelig å si hva slags rolle slagerne kommer til å få når færre og færre husker dem.

12. Referanser

Teori

Aas, Mikkel. 2007. *Spilletid*. Macta Forlag.

Bakhtin, Mikhail. 2005. *Spørsmålet om talegenrane*. oversatt av Rasmus T. Slaatelid. Oslo: Pensumtjeneste.

Barthes, Roland. 2008 «The Death of the Author.» In *Auteurs and Authorship : A Film Reader*, 97-100. Malden, Mass.

Beard, David og Kenneth Gloag. 2016. *Musicology: the key concepts*. Routledge.

Benjamin, Walter. 2005 [1940]. «On the concept of history». På *marxists.org*. oversatt av Dennis Redmond:
<https://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.html>.

Bjørgan, Sissel og Magnhild Bruheim. 2000. *Lykkeland*. Gjøvik: Samlaget.

Dahlhaus, Carl. 1983. *Foundations of music history*. Oversatt av J. B. Robinson. Cambridge University Press.

Dahlhaus, Carl. 1989. *Nineteenth-century music*. Oversatt av J. B. Robinson. Berkely: University of California press.

Det Norske akademis ordbok. u.å. “diskurs” i naob.no: <https://naob.no/ordbok/diskurs>.

Downing, Lisa. 2008. *The Cambridge Introduction to Michel Foucault*. Cambridge Introductions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press.
doi:10.1017/CBO9780511793240

Foucault, Michel. 1999. [1970] *Diskursens orden*. Oversatt av Espen Schaanning. Oslo: Spartacus Forlag.

Foucault, Michel. 2006. [1966] *Tingenes orden*. Oversatt av Knut Ove Eliassen. Oslo: Spartacus Forlag.

Gripsrud, Jostein (red.). 2017. *Allmenningen*. Oslo: Universitetsforlaget

Haraway, Donna. 1991. *Simians, cyborgs and women*. New York: Routledge.

- Lindberg, Ulf, Gestur Gudmundsson, Morten Michelsen, og Hans Weisethaunet. 2006. "Critical Negotiations: Rock Criticism in the Nordic Countries." *Popular Music History* 1, no. 3 (2006): 241.
- Naguib, Saphinaz-Amal. 2015. «The articulation of cultural memory and heritage in plural societies». I *the Formative past and the formation of the future*. Redigert av Terje Stordalen og Saphinaz-Amal Naguib. Oslo: Novus Press.
- NRK. 2004a. «1. En kald skulder». I *Norsk rocks historie* på nrk.no:
<https://tv.nrk.no/serie/norsk-rocks-historie/sesong/1/episode/1/avspiller>
- NRK. 2004b. «4. Generasjonskamp». I *Norsk rocks historie* på nrk.no:
<https://tv.nrk.no/serie/norsk-rocks-historie/sesong/1/episode/4/avspiller>
- NRK. 2004c. «5. Rock på norsk». I *Norsk rocks historie* på nrk.no:
<https://tv.nrk.no/serie/norsk-rocks-historie/sesong/1/episode/5/avspiller>
- Sanneh, Kelelah. 2004. «The rap against rockism». I *New York Times* 31.10.2004. Arkivert i 2013: <https://web.archive.org/web/20151105070445/http://www.nytimes.com/2004/10/31/arts/music/the-rap-against-rockism.html>
- Wall, Tim. 2013. *Studying popular music culture*. Andre utgave. Sage.
- Williams, Alastair. 2001. *Constructing musicology*. Dorchester: Ashgate.

Historiske kilder

- A. BI. 1960. «Stert i Lørenskog». I *Arbeiderbladet* 6.8.1960. Side 12.
- All. 1959. «Søtsuppe-sludder». I *Bergens Arbeiderblad* 21.11.1959. Side 9.
- All. 1963. «Olkabilamo fra Salhus». I *Bergens Arbeiderblad* 9.2.1963. Side 8 og 11.
- Alm. 1963. «Tam-film». I *Arbeiderbladet* 1.4.1963. Side 16.
- Amatørmusiker T.T. 1969. «Pop og klassisk». I *Telemark arbeiderblad* 15.3.1969. Side 15.
- Andersen, Ivar. 1968. «Pop-nytt». I *Drammens tidende og Buskeruds blad* 24.8.1968. Side 13.
- Andersen, Svein Boye. 1969a. «Ringside ved Boye». I *Poprevyen* Vol. 4, nr. 1. 1969. side 2.
- Arbeiderbladet 1960b. «'Yankee fra skandinavia' i Frank Sinatra-klasse». I *Arbeiderbladet* 10.9.1960. Side 13.
- Arbeiderbladet 1962d. «'Rockehjulet' – ungdomssentret i Vestfold». I *Arbeiderbladet* 27.10.1962. Side 15.
- Arbeiderbladet 1962e. «Wenche Myhre synger Alley Cat». I *Arbeiderbladet* 17.11.1962. Side 17.
- Arbeiderbladet 1962f. «Oslo top twenty». I *Arbeiderbladet* 15.12.1962. Side 8.
- Arbeiderbladet. 1960a. «Jimmy Darren». I *Arbeiderbladet* 23.7.1960. Side 11.
- Arbeiderbladet. 1960c. «Nye stjerner på norsk slagerhimmel». I *Arbeiderbladet* 29.10.1960. Side 13.
- Arbeiderbladet. 1961. «Oppegårdsdagene 1961». I *Arbeiderbladet* 9.8.1961. Side 5.
- Arbeiderbladet. 1962a. «1. mai-feiringen i Oslo skal tas opp på fargefilm». I *Arbeiderbladet* 26.4.1962. Side 4.
- Arbeiderbladet. 1962b. «'Teentreff' – populært møtested». I *Arbeiderbladet* 16.6.1962. Side 9.
- Arbeiderbladet. 1962c. «Ordfører-twist på Rondo – men bare én Ray Adams». I *Arbeiderbladet* 27.9.1962. Side 24.
- Arbeiderbladet. 1963a. «Romerike forbereder seg på årets Ski-NM». I *Arbeiderbladet* 13.2.1963. Side 22.
- Arbeiderbladet. 1963b. «Ulla-Bella og Svenerik Perzon leker i tjuufem minutter». I *Arbeiderbladet* 13.7.1963. Side 19.
- Arbeiderbladet. 1966. «Top 20 USA». I *Arbeiderbladet* 8.1.1966. Side 14.
- Askeland, Hilde. 1969. «Det er de eldre som vil ha dårlig pop». I *VG* 12.3.1969. Side 17.
- Asker og Bærums budstikke. 1968. «Nye plater». I *Asker og Bærums budstikke* 19.7.1968. Side 5.
- Bam. 1959. «Paul Anka er lei – av rock». I *VG* 7.1.1959. Side 7.

- Ben. 1960. «Sang i åpen bil, ble oppdaget». I *Arbeiderbladet* 3.12.1960. Side 14.
- Berg, Arne. 2004. «Om glefsende hovedstadsdyr og nordnorske stalinister (og et par ord om rockens historie)» på Ballade.no: <https://www.ballade.no/populaermusikk/om-glefsende-hovedstadsdyr-og-nordnorske-stalinister-og-et-par-ord-om-rockens-historie/>.
- Berg, Per Olav. 1971. «Slagertekster skrives for alminnelige lyttere». I *Nationen* 11.12.1971. Side 13.
- Bergens Arbeiderblad 1968a. «Ray Adams: Norske platetekster er ikke gode nok». I *Bergens Arbeiderblad* 12.8.1968. Side 5.
- Bergens Arbeiderblad 1968b. «Fru». I *Bergens Arbeiderblad* 23.11.1968. Side 20.
- Beth. 1967. «'1-2-6' går med langt hår fordi det er behagelig». I *Nordlands framtid*. 12.8.1967. Side 4.
- B-H, Pål. 1962. «Midnatt-show på Chat Noir». I *Arbeiderbladet* 12.2.1962. Side 10.
- Borgen, Erling. 1966. «Vidar Lønn Arnesen på skuddhold». I *Poprevyen* Vol. 1 Nr. 1. Side 3.
- Brr. 1969. «'Pussycats' spiller til dansefester mens de forbereder come back». I *Dagningen* 12.6.1969. Side 12.
- Bækkelund, Kjell, Rolf E. Schade og Erik Heyerdahl. 1960. «Musikk, musikk...» i *Arbeiderbladet* 30.4.1960. Side 12.
- Bækkelund, Kjell. 1958. «Kringkastings kulturelle ansvar». I *Dagbladet* 28.3.1958. Side 6.
- Bækkelund, Kjell. 1960a. «Musikalsk toleranse». I *Arbeiderbladet* 7.5.1960. Side 10.
- Bækkelund, Kjell. 1960b. «Ny sesong». I *Arbeiderbladet* 3.9.1960. Side 11.
- Bækkelund, Kjell. 1960c. «Elvis og 'O sole mio'». I *Arbeiderbladet* 10.12.1960. Side 8.
- Bækkelund, Kjell. 1968. «Farlig trall». I *Oppland Arbeiderblad* 22.11.1968. Side 3.
- Børja, Svein Erik. 2016 [1969]. *Grooveeeee!!*. Digitalisert video. Hentet fra <https://tv.nrk.no/program/FBUA07000869>.
- Discy. 1965. «Cliff Richard til topp etter to år». I *Oppland Arbeiderblad* 22.4.1965. Side 7.
- Erik. 1967. «'Omkring' fra Trondheim». I *Poprevyen*. Vol. 2, Nr. 13. 1967. Side 3.
- Eriksen, Espen. 1968 «Forskjell på pop fra i dag og i går». I *VG* 16.10.1968. side 32.
- Far. 1969. «Fru Johnsen i Moskenes skolestyre». I *Nordlandsposten* 21.2.1969. side 5
- f-e.d. 1960. «Fjernsyn eller ikke fjernsyn». I *Arbeiderbladet* 26.3.1960. Side 6.
- Fjordenes tidende. 1971. «Arne Bendiksen tar seg ikke nær av kritikken». I *Fjordenes tidene* 8.3.1971. Side 3 og 6.
- Fongen, Trygve. 1969. «Bjeffing, blotting og slagermord». I *Dagbladet* 1.4.1969. Side 5.

Fornebo, Odd Flemming, J. Strand, B. Lunde, Bente Clausen, Anne Mjelva, Grethe Lund, Erik Steen, Hege Ruud, Grethe Johannesen, Turid Limseth. 1969. «Talentkonkurransen i Ski» i *Østlandets blad* 18.4.1969. Side 3.

Fot. 1961. «Vi traff». I *Haugesund Avis* 3.9.1961. Side 2.

Frank. 1964. «Ti på topp i Telemark». I *Varden* 1.4.1964. Side 6.

Fremover. 1959. «Liker rock, men ikke Elvis». I *Fremover* 7.2.1959. Side 3.

Fremtiden. 1962. «Hun vil ikke være 'Lille Grethe' lenger». I *Fremtiden* 6.10.1962. Side 6.

Fædrelandsvennen. 1963. «Friske krefter i norsk show-business». I *Fædrelandsvennen* 28.9.1963. Side 11.

Halnum, Bjørnar. 1969. «Og her fortsetter Åpen post» i *Nå*. No. 11. Side 21-23.

Halsen, Solveig Ann. 1973. «Er kvinnene i Norge undertrykt?» I *Finnmarksposten* 9.10.1973. Side 2.

Hauki, Ole. 1968. «Da ungdommen sa sin mening om Sovjet og SF». I *Poprevyen* Vol. 3. Nr. 15. Side 14.

Heyerdahl, Eirik. 1961b. «Nye norske». I *Arbeiderbladet* 14.10.1961. Side 14.

Heyerdahl, Erik. 1960a. «Plater og stjerner». I *Arbeiderbladet* 16.4.1960. Side 6.

Heyerdahl, Erik. 1960b. «Hvilken plate liker De best?». I *Arbeiderbladet* 2.7.1960. Side 11.

Heyerdahl, Erik. 1960c. «Jeg spiller helst: Eg vil halde av mannen min». I *Arbeiderbladet* 11.7.1960. Side 13.

Heyerdahl, Erik. 1960d. «Bånn!». I *Arbeiderbladet* 27.8.1960. Side 8.

Heyerdahl, Erik. 1960e. «Norske plater i august». I *Arbeiderbladet* 27.8.1960. Side 8.

Heyerdahl, Erik. 1960f. «Han får 6000 brev i uka». I *Arbeiderbladet* 17.9.1960. Side 12.

Heyerdahl, Erik. 1960g. «Norsk slagerflora i september». I *Arbeiderbladet* 24.9.1960. Side 10.

Heyerdahl, Erik. 1960h. «Nye norske plater». I *Arbeiderbladet* 15.10.1960. Side 9.

Heyerdahl, Erik. 1960i. «Nye norske». I *Arbeiderbladet* 22.10.1960. Side 13.

Heyerdahl, Erik. 1960j. «Nye norske». I *Arbeiderbladet* 5.11.1960. Side 14.

Heyerdahl, Erik. 1960k. «Ingen grenser». I *Arbeiderbladet* 12.11.1960. Side 15.

Heyerdahl, Erik. 1960l. «Nye norske». I *Arbeiderbladet* 26.11.1960. Side 9.

Heyerdahl, Erik. 1960m. «Nye norske». I *Arbeiderbladet* 10.12.1960. Side 8.

Heyerdahl, Erik. 1960n. «Frank Sinatra for meg, sier Inger Jacobsen». I *Arbeiderbladet* 24.12.1960. Side 19.

Heyerdahl, Erik. 1961a. «Nye norske». I *Arbeiderbladet* 27.5.1961. Side 11.

- Heyerdahl, Erik. 1962a. «Nye norske». I *Arbeiderbladet* 14.4.1962. Side 11.
- Heyerdahl, Erik. 1962b. «Nye norske». I *Arbeiderbladet* 6.10.1962. Side 13.
- Heyerdahl, Erik. 1963. «16 år og stjerne på plate og film». I *Arbeiderbladet* 6.4.1963. Side 9.
- Heyerdahl, Erik. 1966. «Oppfatter vi protestvisene?». I *Arbeiderbladet* 25.6.1966. Side 8.
- Heyerdahl, Erik. 1969. «Pop, vei til bedre musikk?». I *Arbeiderbladet* 28.6.1966. Side 10.
- Hoel, Merete Lie. 1966. «Kan du huske den sommeren?». I *Morgenposten* 8.7.1966. Side 5.
- Jasper. 1961. «Frøken Johansen personlig har ikke stemme om morran». I *Rogalands avis* 14.1.1961. Side 3.
- Kj. 1960. «'Siddis' fra Stavanger byttet ut kokksleiv med Restaurant mikrofon» I *Nordlands framtid* 20.10.1960. Side 2.
- Kontor- og Bankfunksjonærenes Forening. 1962. «Medlemsmøte». I *Arbeiderbladet* 14.2.1962. Side 19.
- L. E. 1969. «Kutt ut det norske stoffet». I *Popnytt* nr. 3 1969. Side 26.
- Lofotposten. 1969. «'Fru Johnsen' ble utvist i Honningsvåg». I *Lofotposten* 7.2.1969. Side 20.
- MacEric. 1958. «Verden synger Volare – Norge velger Silvery Moon». I *VG* 16.10.1958.
- MacEric. 1959a. «Tom Dooley leder ennå – pass opp for Shirley Bassey». I *VG* 25.2.1959. Side 7.
- MacEric. 1959b. «Tom Dooley forskjøvet etter syv uker – Baby Face overtar». I *VG* 4.3.1959 Side 7.
- MacEric. 1959c. «Ny norsk plate på barometret, Dooley satte rekord». I *VG* 1.7.1959. Side 7.
- MacEric. 1959d. «Per Asplin og 'Jimmy' gjør kjempehopp» I *VG* 8.7.1959. Side 7.
- MacEric. 1959e. «Norsk topp for første gang, Petite Fleur holdt i ti uker». I *VG* 22.7.1959. Side 7.
- MacEric. 1962a. «Norske popartister gjør seg klar til våroffensiv». I *VG* 28.3.1962. Side 7.
- MacEric. 1962b. «'Vi skal ikke klage' høstens positive norske overraskelse på platemarkedet» i *VG* 7.11.1962. Side 7.
- MacEric. 1963. «Elvis Presley pop-verdenens mest suverene årsvinner». I *VG* 3.1.1963. Side 18.
- MacEric. 1964. «Wenche Myhre sender sin 6. plate på rad inn på Ti på topp» I *VG* 30.12.1964. Side 14.
- Medien, Hung. 2022. *norwegiancharts.com*.
- Moland, Jarl. 1968. «Apropos til 'Fru Johnsen'». I *Rogaland Avis* 27.12.1968. Side 2.
- Morgenposten. 1960. «Morgenpostens teaterpris utdeles i 'Kroa' tirsdag.» I *Morgenposten* 2.4.1960. Side 7.

- Mosnes, Terje. 1966a. «Møkkete». I *Poprevyen* Vol. 1, Nr. 10. 1966. Side 2.
- Mosnes, Terje. 1966b. «Hvorfor?» I *Poprevyen* Vol. 1, Nr. 12. 1966. Side 3.
- Mosnes, Terje. 1967a. «Overbevisende Hep Stars». I *Poprevyen*. Vol. 2, Nr. 2. 1967. Side 4.
- Mosnes, Terje. 1967b. «Dyktige amerikanske svisker» Vol. 2, Nr. 21. Side 4.
- Myklebust, Amund. 1966. «Hårfager». I *Poprevyen* Vol. 1, Nr. 2. 1966. Side 2.
- Nera. 1969. «10 på topp fra A/S Nera» I *Poprevyen* Vol. 4, Nr. 1. 1969. Side 11.
- Nesle. 1969. «Oi, oi, oi – hvilket deilig munnhuggeri». I *Fædrelandsvennen* 7.3.1969. Side 24.
- Noer Jr, Knut. 1968b. «Popmusikken på retur». I *Poprevyen* Vol 3, Nr 15. 1968. Side 2.
- Noer Jr, Knut. 1968c. «Et slag i luften». I *Poprevyen* Vol. 3, Nr. 20. 1968. Side 2.
- Noer Jr. Knut. 1967. «Hedmarks-pop». I *Poprevyen*. Vol. 2, Nr. 5. 1967. Side 4.
- Noer Jr. Knut: 1968a «Utvikling». I *Poprevyen* Vol. 3, Nr. 9. 1968. Side 2.
- Nordlandsposten. 1970. «Småprat om små plater». I *Nordlandsposten* 21.3.1970. Side 12.
- Nordlys. 1975. «Sønvis». I *Nordlys* 22.3.1975. Side 17.
- Norsk blomsterhandlerforbund. 1961. «Blomstershowene». I *Arbeiderbladet* 10.8.1961. Side 10.
- NRK. 2014 [1969]. «Her og Nå! 1.3.1969» *Her og Nå!* Digitalisert video. Hentet fra: <https://tv.nrk.no/serie/her-og-naa-tv/1969/FUHA00002069/avspiller>.
- NRK. 2016 [1969]. «Åpen post torsdag 6.3.1969» *Åpen Post*. Digitalisert video. Hentet fra: <https://tv.nrk.no/serie/aapen-post-1960-70/1969/FOLA00003869/avspiller>.
- Oldervoll, Svein. 1968. «Kva i alla dagar meiner Rio-Eriksen». I *Poprevyen* Vol. 3, Nr. 18. Side 3.
- Olsen, Tom Just. 1968. «Visst har norsk pop muligheter». i *Poprevyen* Vol. 3 Nr. 9. Side 11.
- Pettersen, Helge. 1960. «Frank og Ella for mig...». I *Arbeiderbladet* 22.10.1960. Side 13.
- Platekarusellen (u.å.) «Slagerønsker – Vol 1» på platekarusellen.no: <https://www.platekarusellen.no/produkt/slageronsker-vol-10/>.
- Plut. 1977. «Tidenes gramofonstjerner». I *Dagbladet* 4.8.1977. Side 9.
- Poprevyen 1966d. «Tre gode norske plater». I *Poprevyen* Vol. 1, Nr. 12. 1966. Side 3.
- Poprevyen 1966e. «Hva synes De om pop?». I *Poprevyen* Vol 1, Nr. 14. 1966. Side 3.
- Poprevyen 1967 «Pop-aktuelt». I *Poprevyen* Vol. 2, Nr. 21. 1967. Side 2.
- Poprevyen 1969. «Pop 30 – England». I *Poprevyen* Vol. 4. Nr. 1. 1969. Side 11.
- Poprevyen. 1966a. «Amerikanerne liker ikke John's filosofi». I *Poprevyen* Vol. 1, nr. 1. 1966. Side 8.
- Poprevyen. 1966b. «The misfits filmstjerner?» I *Poprevyen* Vol. 1, Nr. 8. 1966. Side 2.

- Poprevyen. 1966c. «Nydelige Kirsti Sparboe». I *Poprevyen* Vol. 1, Nr. 12. 1966. Side 2.
- Prøysen, Alf. 2008. «Brev til Vidar Sandbeck». I *Prøysenårbok* 2008. Side 79-86.
- PUB/POP-revyen. 1967. «I love you får njet i russisk pop». I *Poprevyen* Vol. 2, nr. 24. 1967. side 5.
- R.V. 1969. «Fengende takt og tekst i vekstsintervalsen». I *Glåmdalen* 8.12.1969. Side 3.
- Rakeng, Oddvar. 1964. «Om det å 'forstå' et kunstprodukt». I *Dagningen* 15.4.1964. Side 3.
- Rana Blad. 1968. «Bør Stortinget sette en stopper for 'Fru Johnsen'»? I *Rana Blad* 22.11.1968. Side 10.
- Schade, Rolf E. 1969. «Han ønsker seg mindre hysteri om popbransjen». I *Gudbrandsdølen* 13.3.1969. Side 13-14.
- Siegert, J. 1969. «Oj oj oj». I *Adresseavisen* 11.3.1969. Side 12.
- Siri 20 år. 1964. «Redningen kom fra Liverpool». I *Dagbladet* 11.8.1964. Side 2.
- St.tor. 1970. «Intet nytt fra Gluntan». I *Hamar arbeiderblad* 7.2.1970. Side 10.
- Storeng, Jørn. 1975. «Jeg synes folk bør få høre det de selv liker». I *Arbeiderbladet* 22.3.1975. Side 11.
- Sundal, Malin. 2022. «Sykehjem/demensavdeling». Spilleliste på Spotify: <https://open.spotify.com/playlist/3YXN7zQXje53Vo5KICwIq0?si=945e5d5235854e68>.
- Telemark Arbeiderblad. 1959. «Glad frue med glad trall». I *Telemark Arbeiderblad* 15.5.1959. Side 5.
- Telemark Arbiederblad. 1971. «Norsk tekst-Bendiksen på lynvisitt i Porsgrunn». I *Telemark Arbeiderblad* 9.2.1971. Side 12.
- Tidens krav. 1969. «Delte meninger om norsktoppen». I *Tidens krav* 3.2.1969. Side 2.
- To. 1958. «Fredrikstad-duo lager norsk toppslager». I *VG* 12.11.1958. Side 5.
- Tollan, Gunvor. 1969. «De bør legge norsk på hylla». i *Popnytt* nr. 5 1969. Side 28.
- Topsy fra Rodeløkka. 1960. «Til Arbeiderbladets plateside!». I *Arbeiderbladet* 31.12.1960. Side 13.
- Tosy. 1967. «'Dukkemann' har chance i Grand Prix-finalen». I *Sandefjords blad* 1.3.1967. Side 3.
- Trønder-Avisa. 1967. «Ingen kan stoppe ungdommens revolusjon». I *Trønder-Avisa* 11.9.1967. Side 2.
- Un. 1969. «Hvor var Erling Nielsen da?». I *Porsgrunns Dagblad* 7.3.1969. Side 2.
- Veronica. 1964. «Klart det blir gryn, sier Grynet». I *Aftenposten: Ukens nytt* 6.7.1964. Side 3.
- VG. 1958. «Pat Boone går inn for evergreens». I *VG* 5.11.1958. Side 9.
- VG. 1959. «Egil Monn Iversen prøver talenter». I *VG* 4.11.1959. Side 7.

- VG. 1960a. «Variert og mangfoldig Ti på topp-show». I VG 22.2.1960. Side 14.
- VG. 1960b. «Nye ansikter og nye stemmer i 'Ti på topp'-showet». I VG 19.4.1960. Side 10.
- VG. 1960c. «Talentspeiderne på plass» I VG 28.10.1960. Side 1.
- VG. 1962a. «Hurra for Wenche, Norsemen og Arne Bendiksen». I VG 12.12.1962. Side 7.
- VG. 1962b. «De beste norske». I VG 12.12.1962. Side 7.
- VG. 1963a. «Bedre, men ikke godt nok». I VG 25.2.1963. I VG 25.2.1963. Side 23.
- VG. 1963b. «En liten primadonna på plate og film». I VG 13.4.1963. Side 25
- VG. 1963c. «Kolbjørn Svendsen skrev 60-årssuksessen i 1940!». I VG 16.9.1963. Side 9.
- VG. 1965. «Gamle viser reddet fra glemselen». I VG 27.1.1965. Side 15.
- VG. 1968a. «Lapplandsflicka er blitt min Lykkeplate». I VG 28.2.1968. Side 16.
- VG. 1968b. «Ikke ment som noe angrep». I VG 21.11.1968. Side 24.
- Winther, Lise. 1969. «I skarpt lys: denne uke: Erling Nielsen» i *Aktuell* Vol. 24. No. 11. Side 22-23.
- Østerdølen. 1960. «Ukens mest solgte norske plater». I *Østerdølen* 9.9.1960. Side 12.
- Østlendingen. 1969. «Overopphetet pop». I *Østlendingen* 8.3.1969. Side 2.
- Øvre Smaalenene. 1963. «'Tango for To' i særklasse som grammofonplate». I *Øvre Smaalenene* 8.5.1963. Side 8.

Diskografi

- 1-2-6. 2019a [1967]. *Elisabeth*. Tekst og melodi: Asa [Asbjørn Krogtoft]. Vitamin. Mp3.
- 1-2-6. 2019b [1967]. *Graveyard paradise*. Tekst og melodi: Asa [Asbjørn Krogtoft]. Vitamin. Mp3.
- Adams, Ray. 2001a [1961]. *Violetta*. Tekst og melodi: Othmar Klose, Rudolf Lukesch og Harry Pepper. Universal Music. Mp3.
- Adams, Ray. 2001b [1963]. *De tusen sjöars land*. Tekst og melodi: Kolbjørn Svendsen. Universal music. Mp3.
- Adams, Ray. 2001c [1963]. *Jag har bott vid en landsväg*. Tekst og melodi: Alvar Kraft og Charles Henry. Universal music. Mp3.
- Adams, Ray. 2001d [1968]. *Delilah*. Tekst og melodi: L. Reed, B. Mason, Patrik. Universal Music. Mp3.
- Asa. 2019 [1969]. *Rekkene*. Tekst og melodi: Asbjørn Krogtoft. Vitamin. Mp3.
- Ashley, Leon. 2005 [1967]. *Laura (What's he got that I ain't got)*. Tekst og melodi: Leon Ashley og Margie Singleton. Gusto Records. Mp3.
- Asplin, Per. 2017 [1959]. *En glad calypso om våren*. Tekst og melodi: Alf Prøysen og Olle Adolphson. Normann Records. Mp3.
- Bendiksen, Arne. 2004b [1963]. *Jeg vil ha en blå ballong*. Tekst og melodi: Arne Bendiksen. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Bendiksen, Arne. 2004a [1956]. *I dag har jeg brent mine kjærlighetsbrev*. Tekst og melodi: Arne Bendiksen. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Bjune, Lars. 1965. *Hvileløs tramp*. Tekst og melodi: Roger Miller og Pirre P. Troll Records. Vinylsingel.
- Björg & Mikkel. 1971a [1957]. *Det blå hav*. Tekst og melodi: Martin Seligson, Steve Harvey og Otto Nielsen. Fontana. Mp3.
- Björg & Mikkel. 1971b [1957]. *På Billy Bryants kafé*. Tekst og melodi: Jimmie Rodgers og Jakob Hjelte. Fontana. Mp3.
- Björg & Mikkel. 1971c [1961]. *Til en sjømann går kjærlige tanker*. Tekst og melodi: Cliff Adams, Howard Barnes og Juul Hansen. Fontana. Mp3.
- Björg & Per Gunnar. 2014a [1958]. *Så kom våren til Tarina*. Tekst og melodi: Per Gunnar Jensen. Normann Records. Mp3.
- Björg & Per Gunnar. 2014b [1959]. *Zanzibar*. Tekst og melodi: Per Gunnar Jensen. Normann Records. Mp3.
- Björg & Per Gunnar. 2014c [1960]. *Hjemlandets sang*. Tekst og melodi: Birger Madsen og Per Gunnar Jensen. Normann Records. Mp3.

- Bjørg & Per Gunnar. 2014d [1962]. *Mari og Ola*. Tekst og melodi: Per Gunnar Jensen. Normann Records. Mp3.
- Brockstedt, Nora. 1995a [1955]. *En liten pike i lave sko*. Tekst og melodi: Knud Pheiffer. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Brockstedt, Nora. 1995b [1957]. *Tango for to*. Tekst: Alf Prøysen, Melodi: Bjarne Amdahl. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Brockstedt, Nora. 1995c [1959]. *Er du gla' i meg ennå Karl Johan*. Tekst og melodi: Carl Christian Bøyesen og Stig Anderson. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Brockstedt, Nora. 1995d [1960]. *Voi voi*. Tekst og melodi: Georg Elgaaen. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Brockstedt, Nora. 1995e [1962]. *Guri Malla*. Tekst og melodi: Ernst Aas og Oddvar Eika. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Brockstedt, Nora. 1995f [1962]. *Æille så ner som a Ingebjørg*. Tekst: Alf Prøysen. Melodi: Bjarne Amdahl. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Brockstedt, Nora. 1995g. *Tango for to – 50 innspillinger fra 50 år*. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Brockstedt, Nora. 2017a [1959]. *Augustin*. Tekst og melodi: Carl Christian Bøyesen og Åke Gerhard. Normann Records. Mp3.
- Brockstedt, Nora. 2017b [1961]. *Du mener vel alvor, Halvor*. Tekst: Alfred Næss. Melodi: Thore Skogman. Normann Records. Mp3.
- Bye, Erik og Mercanto-Kvartetten. 1966. *Han far*. Tekst og melodi: Mercanto-Kvartetten. NorDisc. Vinylsingel.
- Crosby, Bing. 2014 [1933]. *Home on the range*. Tekst: Brewster Higley. Melodi: Daniel Kelley. Sony Music. Mp3.
- Dailey, Jack. 2016 [1962]. *No øl no vin no dram*. Tekst og melodi: Charly Niessen og Mike Andrew. Normann Records. Mp3.
- Davis, Skeeter. 2013 [1960]. *Tell Tommy that I miss him*. Tekst og melodi: Barry og Raleigh. Entertain Me Europe. Mp3.
- Dizzie Tunes. 1999a [1964]. *Store føtter*. Universal Music. Mp3.
- Dizzie Tunes. 1999b [1968]. *Et bittelite miniskjørt*. Tekst og melodi: Vidar Sandbeck. Universal Music. Mp3.
- Dylan, Bob. 1963. *Blowin' in the wind*. Tekst og melodi: Bob Dylan. Sony Music. Mp3.
- Eggen, Gjermund. 1967. *Engerdal-valsens*. Tekst og melodi: Vidar Sandbeck. Troll Records. Vinylsingel.
- Ellefsæter, Ole. 1968. *Alle kluter til*. Tekst og melodi: Dag Frøland. Odeon. Vinylsingel.

- Ellefsæter, Ole. 2019 [1966]. *Huldreslått*. Tekst og melodi: Oddvar Nygaard og Guttorm P. Haugen. Warner Music Norway. Mp3.
- Engedahl, Gunnar og Erling Stordahl. 2007 [1959]. *Ungkarsvals*. Tekst og melodi: O. Wernersen. Normann Records. Mp3.
- Engedahl, Gunnar og Erling Stordahl. 2009a [1950]. *Minnenes melodi*. Tekst og melodi: Erling Stordahl. Normann Records. Mp3.
- Engedahl, Gunnar og Erling Stordahl. 2009b [1958]. *Liselotte*. Tekst og melodi: Karl Theodor Uhlisch og Jakob Hjelte. Normann Records. Mp3.
- Engedahl, Gunnar og Erling Stordahl. 2009c. [1958]. *Piken i dalen*. Tekst og melodi: Stig Edwin og Rune Lange. Normann Records. Mp3.
- Engedahl, Gunnar og Erling Stordahl. 2015 [1959]. *Skuddårsvals*. Tekst og melodi: Erling O. Krogh. Normann Records. Mp3.
- Engedahl, Gunnar og Erling Stordahl. Engedahl 2009–2015. *Engedahl & Stordahl Vol. 1–4*. Normann Records. Mp3.
- Engedahl, Gunnar, Erling Stordahl og Anders Saus. 2015 [1962]. *I tresko og busserull*. Tekst og Melodi: Anders Saus. Normann Records. Mp3.
- Engvik, Roger. 2016 [1963]. *Kem har tatt min fena*. Tekst og melodi: Walt Solek, Walt Dana, Roger Engvik og Jack Billy. Normann Records. Mp3.
- Eriksen, Finn, Kjell Karlsens Orkester, Grynet Molvig, Bengt Hallberg, Helge Nilsen, Rune Larsen, The Stringers og Åse Kleveland. 1966. *Ja-platen*. Ja Flyktning 66. Vinyl-EP.
- Eriksen, Finn. 1997a [1965]. *Lappland*. Melodi: Carl-Erik Hjelm og Mats Olsson. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Eriksen, Finn. 1997b [1965]. *The exodus song*. Melodi: Ernst Gold. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Eriksen, Finn. 1997c [1967]. *Smil Maria*. Tekst og melodi: Bert Kaempfert, Herbert Rehbein og Milton Gabler. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Fabric, Bent and His Piano. 2014 [1962]. *Alley cat*. Melodi: Frank Bjørn. Sinetone AMR. Mp3.
- Gluntan. 1999a [1968]. *Amors piler*. Tekst og melodi: Fredrik Friis, Albert Hammond og Mike Hazlewood. Tylden. Mp3.
- Gluntan. 1999b [1968]. *Langs hver en vei*. Tekst og melodi: Casey Anderson, Liz Anderson, Gluntan. Tylden. Mp3.
- Gluntan. 1999c [1969]. *Dr. E. Vang*. Tekst og melodi: Gorman, McGear, McCough og Freddie. Tyldan. Mp3.
- Gluntan. 1999d [1969]. *La oss leve for hverandre*. Tekst og melodi: Bengt Sundstrøm og Fredrik Friis. Tylden. Mp3.

- Gluntan. 1999e [1969]. *Vi vil gi*. Tekst og melodi: Bengt Sundtröm og Fredrik Friis. Tylden. Mp3.
- Granneman, Elisabeth. 2002 [1960]. *Alle venter på sommer*. Tekst og melodi: Juul Hansen. Universal Music. Mp3.
- Haggard, Merle og The Strangers. 1996 [1966]. *The fugitive*. Tekst og melodi: Liz Anderson og Casey Anderson. Capitol Records. Mp3.
- Høiland, Jan og Åse Wentzel. 2007 [1962]. *Midnattstango*. Tekst og melodi: Juul Hansen og Karl Götz. Parlophone Music. Mp3.
- Høiland, Jan. 1994 [1967]. *Tio tusen röda rosor*. Tekst og melodi: Thore Skogmann. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Høiland, Jan. 2016a [1961]. *Sjømann*. Tekst: Carl Christian Bøyesen. Melodi: Werner Scharfenberger. Normann Records. Mp3.
- Høiland, Jan. 2016b [1962]. *Quando quando*. Tekst og melodi: Maj Åkerlund og Tony Renis. Normann Records. Mp3.
- Hørtun, Jan. 1964. *Nå reiser jeg hjem*. Tekst og melodi: Danny Hill og Lasse Hovd. Troll Records. Vinylsingel.
- Jacobsen, Inger. 2007a [1960]. *Frøken Johansen og jeg*. Tekst og melodi: Thore Skogman og Jakob Hjelte. Parlophone Music. Mp3.
- Jacobsen, Inger. 2007b [1961]. *Han er endelig, endelig min*. Tekst: Jakob Hjelte. Melodi: Thore Skogman. Parlophone Music. Mp3.
- Jacobsen, Inger. 2007c [1963]. *Vinden gir svar*. Tekst og melodi: Bob Dylan og Juul Hansen. Parlophone. Mp3.
- Johnny Band. 1965. *Ola var fra Sandefjord*. Tekst: Per Kvist. Melodi: Albert Edwin Pedersen. Arr: Johnny Klemetsen. Vinylsingel
- Leapy Lee. 2018 [1968]. *Little arrows*. Tekst og melodi: Albert Hammond og Mike Hazlewood. Lounge Music. Mp3.
- Lille Eris. 2007 [1964]. *Jeg vil ha en liten hund*. Tekst og melodi: Thore Skogmann og Solstad. Universal Music. Mp3.
- Lulu Belle And Scotty. 1974 [1944]. *Have I told you lately that I love you*. Tekst og melodi: Scotty Wiseman. Old Homestead Records. Mp3.
- Medaas, Ivar [Vestlandsduoen]. 2012 [1967]. *Eg hadde ein gong ein båt*. Melodi: Trad. Tekst: Herbjørn Sørebo. Universal Music. Mp3.
- Medaas, Ivar og Kari Medaas [Vestlandsduoen]. 2016 [1960]. *Frieriet hass Ola Husmann*. Tekst og melodi: Alv Schiefloe og Carlo Wigum. Normann Records. Mp3.
- Molvig, Ann-Kristin. 1963. *Ser du Jan så hils fra meg*. Tekst og melodi: Juul Hansen og Lasse Green. RCA Victor. Vinylsingel.

- Molvig, Grynet. 2016a [1961]. *Det var du som sa nei*. Tekst: Carl Christian Bøyesen. Melodi: Bob Ferguson. Normann Records. Mp3.
- Molvig, Grynet. 2016b [1964]. *Lykkeland*. Tekst og melodi: Carl-Erik Hjelm, Egil Hagen og Mats Olsson. Normann Records. Mp3.
- Myhre, Wenche og The Sapphires. 1967. *Love a' gogo*. Tekst og melodi: Beth Beatty og Ernie Shelby. Polydor. Vinylsingel.
- Myhre, Wenche. 2006a [1962]. *Da blir postadressa mi Hollywood*. Tekst og melodi: Vidar Sandbeck. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Myhre, Wenche. 2006b [1962]. *Katta vår*. Tekst og melodi: Frank Bjørn og Fred Hein. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Myhre, Wenche. 2006c [1962]. *Nei, Tony*. Tekst og melodi: Per Gunnar Jensen. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Myhre, Wenche. 2006d [1962]. *Tenk så deilig det skal bli*. Tekst og melodi: Per Gunnar Jensen og McOlsson. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Myhre, Wenche. 2006e [1963]. *Bli med ut og fisk*. Tekst og melodi: Egil Hagen og Tex Atchison. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Myhre, Wenche. 2006f [1963]. *Ei snerten snelle*. Tekst og melodi: Vidar Sandbeck. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Myhre, Wenche. 2006g [1963]. *Gi meg en cowboy til mann*. Tekst og melodi: Rudi Lindt og S. Dahl. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Myhre, Wenche. 2006h [1964]. *Jeg går på skole*. Tekst og melodi: Christian Bruhn og Pirre P. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Myhre, Wenche. 2006i [1964]. *Jeg marsjerer ved din side*. Trad. Arr: H. Connors, B. Sigurd og Joachim. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Myhre, Wenche. 2006j [1964]. *Jeg vet hva jeg vil*. Tekst: Arne Bendiksen. Melodi: Karl Götz og Kurt Hertha. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Myhre, Wenche. 2006k [1964]. *La meg være ung*. Tekst og melodi: Arne Bendiksen. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Myhre, Wenche. 2015 [1965]. *Å-å-å sheriff*. Tekst og melodi: Serge Gainsbourg og Egil Hagen. Universal Music. Mp3.
- Nilsen, Helge og The Stringers. 1964. *Do you love me anymore*. Tekst og melodi: Helge Nilsen. Universal Music. Mp3.
- Nilsen, Lillebjørn. 1973. *Barn av regnbuen*. Tekst og Melodi: Pete Seeger og Lillebjørn Nilsen. Grappa Musikkforlag. Mp3.
- Nilsen, Rolf Just og Ragnhild Michelsen. 1963a. *Daglig liv i folkehjemmet*. Tekst: Arild Feldborg. RCA Victor. Vinylsingel.

- Nilsen, Rolf Just og Ragnhild Michelsen. 1963b. *Jul i folkehjemmet*. Tekst: Arild Feldborg. RCA Victor. Vinylsingel.
- Nilsen, Rolf Just og Ragnhild Michelsen. 1964. *Besøk i folkehjemmet*. Tekst: Arild Feldborg. RCA Victor. Vinylsingel.
- Nilsen, Rolf Just. 2000 [1964]. *Pappa'n til Tove Mette*. Tekst og melodi: Otto Nielsen og Willy Andresen. Universal Music. Mp3.
- Nordre Sving. 2006 [1969]. *Bislett special*. Tekst og melodi: Gorman, McGear, McCough og Terje Mosnes. Talent Musikk. Mp3.
- Odd Børre. 2007a [1967]. *Min lilla lapplandsflicka*. Tekst og melodi: Arne Bendiksen. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Odd Børre. 2007b [1968]. *Om du visste*. Tekst og melodi: Arne Bendiksen. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Odd Børre. 2011 [1969]. *Lena*. Tekst og melodi: Kjell Karlsen og Terje Mosnes. Kjell Karlsen. Mp3.
- Ole Ivars. 2011a [1968]. *Har jeg sagt deg alt jeg ville si deg?*. Tekst og melodi: Scott Wiseman og L. A. Solstad. Universal Music. Mp3.
- Ole Ivars. 2011b [1968]. *Line (Hva er det han har, og ikke jeg)*. Tekst og melodi: L. Ashley, M. Singleton og Lasse Hovd. Universal Music. Mp3.
- Ole Ivars. 2011c [1968]. *Regnets rytme*. Tekst og melodi: John Gummo og Lasse Hovd. Universal Music. Mp3.
- Olsson, Ingvar 'Tjotta'. 1955. *Flickan i dalen*. Tekst og melodi: Rune Edwin og El Kjell. Vinylsingel.
- Oslo Harmonikvartett. 2002 [1967]. *Sussebass*. Tekst og melodi: Stephens, Carter, Aulén og Edgar Rufus. Universal Music. Mp3.
- Per Gunnar. 1962. *Vi skal ikke klage*. Manu Records. Vinylsingel.
- Presley, Elvis. 2002 [1960]. *It's now or never*. Tekst og melodi: di Capua, Schroeder og Gold. Sony Music. Mp3.
- Riley, Jeannie C. 2013 [1968]. *Harper Valley P. T. A.* Tekst og melodi: Tom T. Hall. Charly Acquisitions. Mp3.
- Rodgers, Jimmie. 2019 [1928]. *Dear old sunny south by the sea*. Tekst: Jimmie Rodgers. Melodi: Trad. Sony Music. Mp3.
- Rommen, Rannie. 2016 [1964]. *Jenka*. Tekst og melodi: Rauno Lehtinen og Per Gunnar Jensen. Normann Records. Mp3.
- Rypdal, Inger Lise. 2005a [1968]. *Fru Johnsen*. Tekst: Terje Mosnes. Melodi: Tom T. Hall. Talent Musikk. Mp3.
- Rypdal, Inger Lise. 2005b [1968]. *Romeo og Julie*. Tekst: Terje Mosnes. Melodi: Henry Mayer. Talent Musikk. Mp3.

- Rypdal, Inger Lise. 2005c [1969]. *Si hva du tenker min kjære*. Tekst og melodi: Peter Sarstedt og Terje Mosnes. Talent Musikk. Mp3.
- Rypdal, Inger Lise. 2005d [1973]. *En spennende dag for Josefine*. Tekst og melodi: Benny Borg og Arne Riis. Talent Musikk. Mp3.
- Salhuskvintetten. 2001a [1963]. *Fiskarlåt*. Tekst og melodi: Monrad Holm Johnsen. Tylden. Mp3.
- Salhuskvintetten. 2001b [1963]. *Singel og sand*. Tekst og melodi: Folketone/Monrad Holm Johnsen. Tylden. Mp3.
- Sandbeck, Vidar. 1993a [1959]. *Gull og grønne skoger*. Tekst og melodi: Vidar Sandbeck. PolyGram. Mp3.
- Sandbeck, Vidar. 1993b [1959]. *Pengegaloppen*. Tekst og melodi: Vidar Sandbeck. PolyGram. Mp3.
- Schønn, Gro Anita. 1999 [1970]. *En enkel sang om frihet*. Tekst: Finn Sidselrud Melodi: Bobby Darin. Talent Musikk. Mp3.
- Sparboe, Kirsti, Oddvar Sanne og Arne Bendiksen. 1968. *Vi gratulerer*. Tekst: Arne Bendiksen. Melodi: Bill Martin. Triola. Vinylsingel.
- Sparboe, Kirsti. 1995a [1964]. *Nå og for alltid*. Tekst og melodi: Joaquín Prieto og Jack Billy. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Sparboe, Kirsti. 1995b [1965]. *Karusell*. Tekst og melodi: Jolly Kramer-Johansen. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Sparboe, Kirsti. 1995c [1966]. *Gi meg fri*. Tekst og melodi: Arne Bendiksen. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Sparboe, Kirsti. 1995d [1966]. *Hjem*. Melodi: Daniel E. Kelley. Tekst: G. Haaland. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Sparboe, Kirsti. 1995e [1966]. *Edelweiss*. Tekst og melodi: Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II og Paasche Aasen. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Sparboe, Kirsti. 1995f [1967]. *Livet er herlig*. Tekst og melodi: Georges Lieferman og Arne Bendiksen. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Sparboe, Kirsti. 1995g [1969]. *Oj oj oj så glad jeg skal bli*. Tekst og melodi: Arne Bendiksen. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- Støa, Toril og The Troll Keys [The Key Brothers og The Quivers]. 1965. *Nei jeg skal aldri, aldri mer si aldri*. Tekst og melodi: G. Pitney, A. Schroeder og Pirre P. Troll Records. Vinylsingel.
- The Key Brothers og The Quivers. 1965. *...og så kom helgenen frem*. Tekst og melodi: Jerry Leiber, Mike Stoller og Lasse Hovd. Troll Records. Vinylsingel.
- The Key Brothers. 1962. *Fjerne land*. Tekst og melodi: J. Niessen, Egil Hagen og The Key Brothers. Triola. Vinylsingel.

- The Monn-Keys. 1961a. *Stakkars store sterke karer*. Melodi: Trad. Tekst: Knut Andersen og Knut Bohwim. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- The Monn-Keys. 1961b. *Sucu sucu*. Tekst og melodi: Tarateño Rojas og Alfred Næss. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- The Monn-Keys. 1961c. *Å Marie jeg vil hjem til deg*. Tekst og melodi: Carl Christian Bøyesen, Marijohn Wilkin, Mel. Tillis og Pirre P. Arne Bendiksen Records. Mp3.
- The Pussycats. 1995a [1965]. *Boom boom*. Tekst og melodi: John Lee Hooker. Universal Music. Mp3.
- The Pussycats. 1995b [1965]. *Ebb tide*. Tekst og melodi: Rob Maxwell. Universal Music. Mp3.
- The Pussycats. 1995c [1966]. *Just a little teardrop*. Tekst og melodi: Trond Graff. Universal Music. Mp3.
- The Pussycats. 1995d [1967]. *The craftsman*. Tekst og melodi: Trond Graff. Universal Music. Mp3.
- The Quivers. 1962. *Piken i dalen*. Melodi: Rude Edwin og Stig Lange. Vinylsingel.
- The Vanguard. 2003a [1966]. *Lykkeveien*. Tekst: Andreas Diesen. Melodi: Jerry Fuller. Tylden. Mp3.
- The Vanguard. 2003b [1966]. *Mot ukjent sted*. Tekst og melodi: Ian Tyson og Mikkel Aas. Tylden. Mp3.
- The Weavers. 2007 [1951]. *On top of old smoky*. Tekst og melodi: Trad. Cherry Red Records. Mp3.
- Thoresen, Åse. 2016 [1963]. *Ser du Jan så hils fra meg*. Tekst og melodi: Juul Hansen og Lasse Green. Normann Records. Mp3.
- Toresen, Margrethe. 1968. *Jamaica farewell*. Tekst og melodi: Lord Burgess. Triola. Vinylsingel.
- Ulike artister. 2016. *Slagerønsker*. Vol 1-25. Normann Records. Mp3.
- Valance, Ricky. 2008 [1960]. *Tell Laura that I love her*. Tekst og melodi: Barry og Raleigh. Parlophone Records. Mp3.
- Wesenlund, Rolv. 1967. *Telefonrør No. 1*. Camp records. Vinylsingel.