

Populærmusikk fra Korgen

Rockens rolle sett fra utkanten

Ove Larsen

Høgskolen i Nesna
ovel@hinesna.no

Keywords:

Popular music
narrative
Northern Norway

Abstract

The article leans on a narrative form in its presentation of five boys in a rural landscape. Located in Korgen, a small community in Northern Norway, and set in the late -60's, it tells the story of the reception and involvement with the Anglo-American popular music of the times. The article is partly autobiographical as the author is one of the actors in this story. Through humorous and sincere snapshots the article tries to give an insight into the lives of rural teenagers. The article gives an account of how a seemingly urban youth culture found its way into a remote Norwegian community. It addresses issues such as gaining access to instruments and equipment, learning how to play, and adopting the right looks. This process is described as an expansion and reinvention of the existing traditions and norms, and as such the introduction of youth-revolt in Korgen was more of an evolution than a revolution.

Intro

Etterkrigstiden i Europa og USA var preget av økonomiske oppgangstider og en optimistisk framtidstro. Underholdningsindustrien hadde gode vilkår, og populærmusikk, liksom andre populærkulturelle uttrykk, opplevde et generelt oppsving. Afroamerikansk innflytelse hadde gjennom jassen hatt stor innvirkning på populærmusikken tidligere i århundret, og USA ble ledende eksportør av underholdning i ulike innpakninger. Framveksten av en eksplisitt ungdomskultur på 1950-tallet var i stor grad drevet fram av den amerikanske film- og underholdningsindustrien.

På 1960-tallet skjer en gradvis forflytting av populærmusikkens kjerneområder til England og Europa, med innflytelsesrike grupper som *The Shadows*, *The Beatles* og

The Rolling Stones i spissen. Perioden fra 1960 til 1970 var også det tiåret da store deler av populærmusikken ble elektrisk. I så måte representerte 1960-tallets populærmusikk både brudd og kontinuitet. Vi fikk en ungdomsgenerasjon med tilgang til denne nye elektriske musikken, den ble overtatt av hvite artister, og den omfattet i tillegg også et angloamerikansk uttrykk. Mange steder dukket det nå opp musikkgrupper med bandbesetning som ville spille «elektrisk piggetrådmusikk».

I kultursosiologiske framstillinger har man hatt en tendens til å definere denne ungdomskulturen som et urbant fenomen (Middleton 1990; Butler 1994; Frith 2013), men var det slik? I denne artikkelen skal vi se nærmere på hvordan ei gruppe ungdommer i ei lita bygd i Nord-Norge kom i kontakt

med de nye musikkuttrykkene, og hvordan tenåringer i et ruralt miljø plukket opp og delvis redefinerte, en musikkultur med geografiske røtter i afro- og angloamerikansk populærkultur. Mot dette bakteppet drøftes blant annet spørsmål om hvilke kulturelle og økonomiske forutsetninger som lå bak denne utviklingen. Og hvordan, og med hvilke midler, etablerte grupper av bygdeungdom seg musikalsk innenfor rammene av 1960-tallets populærkulturelle uttrykk? Det argumenteres avslutningsvis for at 1960-tallets popkultur representerte et demokratisk tilskudd til musikklivet, en ny tilgjengelighet og alminneliggjøring av samtidens populærmusikalske praksiser, som blant annet bidro til å viske ut forskjeller mellom ungdom i bymiljø og på landsbygda i Nord-Norge.

Wrapping paper¹

I denne artikkelen presenteres en kameratflokk med skoleungdom som ville spille i band. Jeg var sjøl ett av medlemmene i dette miljøet. Tida er slutten av 1960-tallet, og stedet er Korgen i Hemnes kommune. Hendelsene er personlige og sjølopplevde, og teksten er slik en beskrivelse av egen praksis og erfaring sett i retrospekt. Den handler om musikken og det sosiale livet rundt øvingslokaler, instrumenter, musikalske påvirkninger, og lokalsamfunnets betydning. Gjennom en narrativ framstilling inviteres leseren til å se hvordan populærmusikken på 1960-tallet kommer til uttrykk, tas i bruk, og tolkes innenfor en lokal kontekst. Teksten handler naturlig nok også om minner, og hvordan disse gjenfortelles og fortolkes i ettertid. Dette betyr at jeg som forfatter, gjennom språket og bevisste og ubevisste valg av hva som tas med, setter mitt personlige preg på framstillingen.

Til denne type kvalitativ forskning har man gjerne forestilt seg forskeren som en

objektiv iakttager og formidler, som i kraft av sin rolle som utenforstående og nøytral har kunnet tolke feltet slik det «egentlig» bør forstås. Etter hvert har det blitt stilt spørsmål ved muligheten for en slik kontekstfri framstilling, og mange har formulert kritiske synspunkter i forhold til denne formen for «fordomsfri» forskning: «Here was the anthropologist and over there, ontologically discrete and entirely separate from him or her, were the objects of his or her attention – the other» (Collins and Gallinat 2010:2). Den følgende framstillingen er, som det vil framgå av teksten, i større grad basert på «... an ethnography where the voice of the anthropologist, drawing on remembered experience, is one among others, and by this demonstrate a self-conscious methodology» (ibid.:17). Eller som antropologen Nigel Rapport formulerer det: «The human world is like an art-work: something which can be interpreted – read, written – equally well in innumerable, vastly different and deeply incompatible ways» (Rapport 1997:47). Denne type oversettelsesproblematikk rammer ikke bare arbeid med tekst, men representerer forhold knyttet til symbolske representasjoner av verden generelt. Innenfor dette perspektivet synes det derfor viktig at narrativet gis plass, at «historien i seg selv» får en sentral posisjon, som kan åpne for lesernes egne tolkninger. «I would define writing as the composition, in symbolic form, as a sequence of thoughts and ideas and senses such that a set of meanings is created and retained form passing experience for further possible retrieval, amendment and elaboration» (ibid.: 45).

Dette er et perspektiv som antropologen Tamara Kohn synes å dele. Hun poengterer hvordan minner representerer en refleksjon over fortiden, og hvordan antropologi er studiet av bevegelse, og minnens muligheter for i ettertid å konstruere

dypere forståelse. «What I believe is less often examined or even acknowledged is the way in which the anthropologist's self matures and changes in subtle ways through its movement and new encounters in life, and how this change may then be applied to rethinking events and stories of self, other and fields» (Kohn 2010:190). En slik analyse bygger med andre ord på en retrospektiv fortolkningsprosess, med basis i et innenfraperspektiv² hos både informantene og forskeren.

Et vesentlig potensial for innsikt ligger i historien som sådan, og dette eksemplifiseres innenfor etnomusikologi blant annet av Lortat-Jacobs (1995) arbeider fra Sicilia.

Den britiske musikk sosiologen Simon Frith har i senere tid signalisert et skifte i den historiske populærmusikkforskningen, bort fra et fokus på «... the recording industry to the business of live music» (Frith, Brennan; Cloonan; Webster 2013: 1). En bevegelse bort fra studiet av salgslister og «bransjen» til musikalsk utøvelse, og ikke minst til sted og lokalitet. Hos Frith blir dette historien om byer i Storbritannia. Den foreliggende framstillingen ønsker å sette fokus på hvordan 1960-tallets musikk representerte en brytningstid på flere områder, også på landsbygda i Nord-Norge.

Framstillingen er avgrenset til årene for det første ungdomsskolekullet ved Korgen sentralskole (1967–70), og er basert på egne erfaringer og intervju med andre informanter i miljøet. Disse er utøvere fra de to gruppene *A Fly in Butter* og *The King Bees* og er født i perioden 1951 til 1954. De er rundt 60 år gamle når intervjuene foretas, og husker og gjenforteller, i likhet med forfatteren, opplevelser som ligger 40–50 år tilbake i tid.

Tittelen på artikkelen henspiller på Mikael Niemis bok *Populærmusikk fra Vittula* (Niemi 2001), som har tjent som inspirasjonskilde til denne artikkelen. De

øvrige overskriftene i teksten er hentet fra låtnavn som tilhører 60-tallsgrupper som omtales underveis. Tre overskrifter kalles «Refleksjon». Disse er refleksjoner over, og fortolkninger av, den historiske framstillingen for øvrig, og er forsøk på å sette historien inn i en kontekst der man kan «... beskrive og forstå spesifikke, lokale utviklingstrekk (...) med forbindelse ut over det lokale» (Lorås 1997:136). For Korgen er i denne sammenhengen ikke bare ett sted. Drevet fram av etterkrigstidens økonomiske oppsving og tonesatt av nye grupper innenfor populærmusikken, representerer denne framstillingen ett av mange lignende steder, som alle har sine egne unike historier å fortelle.

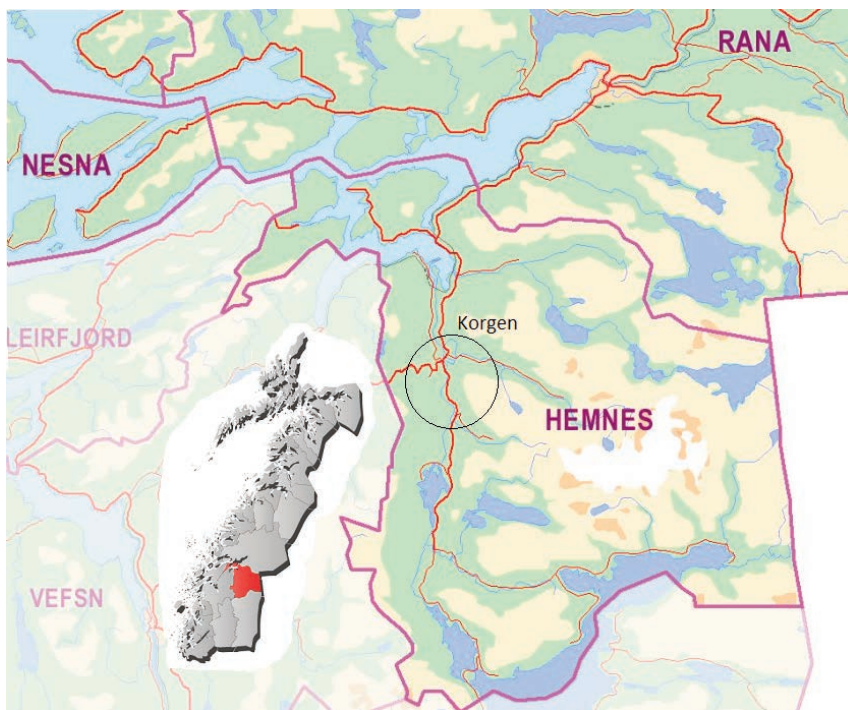
Those were the days³

Fortellingen handler om en kameratgjeng som oppdaget og tok i bruk «den nye musikken» på 1960-tallet. Det var Knut Einar, Jan Hugo, Tor Martin, Ståle og jeg. Knut Einar og jeg var nabogutter, Jan Hugo bodde 3–4 kilometer lenger ned i bygda, Ståle ytterligere 3 kilometer videre, Tor Martin var fra Baklandet, et par kilometer nord for Korgen. Hemnes kommune innførte i 1967 obligatorisk 9-årig skole ved Korgen- og Hemnes sentralskoler. Tidligere hadde elever fra ulike deler av kommunen som ville ha utdanning utover grunnskolenivå reist til Hemnesberget. I 1967 fikk skolen i Korgen plutselig fire parallelle klasser på 7. trinn. Noen valgte å gå 7. trinnet to ganger for å komme i rute med den nye skoleordningen med 9-årig grunnskole, en klasse hadde i tillegg rukket å gå den såkalte Framhaldsskolen, et påbygningsår utover ordinær 7-årig grunnskole. Høsten 1967 startet altså fire klasser opp på ungdomsskolen i Korgen, til sammen ca. 80 elever. Tre av kommunens fem ulike tettsteder med omegn soknet til Korgen-

området, fra Bjerka i nord til Bleikvasslia i sør. Tettstedene Hemnes og Finneidfjord fikk egen skole på Hemnesberget.

Korgen-bygda ligger nær utløpet av elva Røssåga, med dalførene Leirskardalen mot øst og Sørfjellet mot Bleikvasslia som forgreining mot sør. Gjennom Korgen løper nåværende E6 fra Vefsn ut av den åtte kilometer lange Korgfjelltunnelen, og videre nordover mot Mo i Rana. Som en følge av blant annet Røssågutbyggingen, og den økte betydningen av veitrafikken, ble Korgen administrasjonssentrum i den nye kommunen. Hemnes hadde 5 256 innbyggere (SSB) i 1967. På 60-tallet var tettstedet Korgen sentralt for oss som kom fra Sørfjellet. Her lå skolen, «storbutikene» S.O. Eitran og Korgen Samvirkelag, «altmulig-butikken» Fjeldavli som solgte alt fra våpen til plater og gitarer, og kioskene til Jakob Kambestad og Håkon Okan, som i tillegg til vanlige kioskvareer også solgte tidens nye musikkblader.

Vi som bodde langs veien mellom Korgen og Røsvatnet, med Bleikvassli og «Gruva» som de to tettstedene, ble fraktet til Korgen med egen skolebuss. Bleikvassli Gruber startet prøvedrift i 1947, og var i ordinær drift fra 1957. Gruvedrifta tilførte bygda både nye arbeidsplasser, innflyttere, og flere unger i skolen. Ungdommene fra det lille gruvesamfunnet var et vesentlig innslag i skolebussen. I barneskoletida gikk bussruta fra Korgen, over Fallforsen, og ned til Korgen igjen langs «anleggsveien» på vestsida av Røssåga, der det ble tatt med unger fra «Sentrum», et boligområde som hadde vokst fram som følge av utbygginga av Nedre-Røssåga. Etter skoletid ble den samme strekningen på ca. tre mil kjørt motsatt vei. Med innføringen av ungdomsskole ble ruta endret, og man kjørte fram og tilbake mellom Korgen og Bleikvasslia. Bussturen ble en læringsarena for et annet, og ofte mer interessant pensum, enn det vi



fikk tilgang til i skolestua. I ungdomsskoletida ble musikk et vesentlig innslag i skolebussingens pensum.

Våren 1970 var den daglige bussingen slutt for vår del. Grunnskoletida var over, og mange av oss forlot heimstedet for å jobbe, eller for å ta videre utdanning andre steder.

Living in the past⁴

Vassdragsutbygginga i Korgen kom i gang blant annet som en konsekvens av Nord-Norge planen av 1952. «Hovedmålet var å bedre produktiviteten innen landsdelens næringsliv og å øke sysselsettingsmulighetene. Industrien ble et særlig prioritert område» (Grini 1994: 31). Den 10. juli 1946 ble det besluttet at Norsk Jernverk skulle legges til Mo, og året etter ble det i tillegg vedtatt å bygge ut Røssåga (ibid.: 60).

Utbygginga av Røssåga hadde utvilsomt en stor betydning for den videre utviklingen

i Korgen-bygda. Fra å være et område preget av jordbruk, med stabile befolkningstall, og med folk som bare i liten grad deltok i ordinært lønnsarbeid, ble bygda på 1950-tallet ei tilflytterbygd med en stor del av sysselsettingen knyttet til bergverksindustrien (A/S Bleikvassli Gruber med 103 ansatte i 1967)⁵, og med Røssågutbyggingen som den største arbeidsplassen. Per 1. juli 1954 var det 770 arbeidere og 58 funksjonærer ansatt på anlegget (ibid.:46). Grini beskriver hvordan de største gårdene i bygda, fra å ha rikelig tilgang på arbeidskraft i sesongene, nå fikk problemer med å skaffe arbeidsfolk.

Korgen-bygda var fram til 50-tallet ei lita innlandsbygd med svært få «storgårder». De fleste drev små kombinasjonsbruk, jordbruk kombinert med skogbruk, fiske, tresløyd og båtbygging. En overlevelsesstrategi som av flere historikere benevnes som 'mangesysleri'. Overgangen til brått å bli sentrum for et av Norges største industrireisingsprosjekter må ha vært stor. Forandring innvirket også på folks forhold til regulert arbeidstid, pengeøkonomi (Lorås 2002), sosiale skiller, helsestell, skole og utdanning, musikk og kulturliv. I tillegg hadde disse naturinngrepene store konsekvenser for landskap og miljø (Lorås 1994).

Utviklingen skjedde parallelt med oppblomstringen av nye retninger innenfor populærmusikken, sjøl om sjangeren fremdeles var dominert av Jens Book-Jenssen, Harry Brandelius og Søstrene Bjørklund. Det er sannsynlig at også den nye populærmusikken, preget av rock & roll influenser, nådde raskt ut i et «flerkulturelt» anleggsmiljø. Ketil Levang (intervju 09.10.13) forteller om en gammeldansgitarist i Korgen på tidlig 1960-tall som, i tillegg til å spille gammeldans, også var god til å spille Elvislåter. Allikevel opplever ikke Levang at det skjedde musikalske omveltninger «over natta». Musikken som ble utøvd var stort

sett dansemusikk, litt gammeldans med trekkspillmelodier, og noen av de siste slagerne fra populære norske og svenske artister.

Når fortellingen om populærmusikken i Korgen står fram i bevisstheten hos informantene refererer mange til *Sven Ingvars* som en tidlig inspirasjonskilde. Den svenske gruppa hadde flere hits på 60-tallet, for eksempel «Frøken Fräken», «Min gitarr» og «Släng en slant uti brønnen», en samling dansebandaktige låter med svensk tekst framført av vokalist Sven-Erik Magnusson. Det var en ny sound, uten gammeldansens trekkspill og uten 1950-tallets slagere med orkester- og strykerarrangement som støttet opp halvgamle croonere. Her hadde vi et orkester som spilte på elektriske gitarer, hadde fengende låter med svenske tekster, og en tiltagende umiskjennelig 60-talls sound.

Parallelt med Sven Ingvars gjorde også en annen svensk gruppe seg gjeldende, den mer visepregete gruppa *Hootenany Singers*, med blant andre Björn Ulvaeus, (som senere ble kjent som medlem av gruppa *Abba*). En lignende svensk gruppe var *Jailbird Singers*. De hadde en stor hit med «Där björkorna susa», og forsvant siden ut av både lister og bevissthet. Av amerikanske utøvere på tidlig 60-tall var country-artister som Bobby Bare, Jim Reeves og Buck Owens populære. Sistnevnte ble en stor inspirasjonskilde for Korgen-gruppa *The King Bees*, som noe senere skiftet navn til *Runabouts*.

Mange av disse første inspirasjonskildene ble oppdaget via radio, og i sin tur foreviget på spolebånd. Etter hvert utover 60-tallet fikk enkelte seg grammofon og begynte å kjøpe plater. Min nærmeste nabo og kompis hadde en far som spilte litt gitar og som ellers var opptatt av musikk. En dag kom han heim fra Mo i Rana med nyinnkjøpt grammofon. Den var laget i grå plast,

og måtte kobles til en radiohøytaler for å gi lyd fra seg. Med platespilleren fulgte to singelplater, «Wishful Thinking» med Jim Reeves (B-sida hørte vi aldri på) og «Ticket to Ride» (B-sida var låten «Yes it is») med *The Beatles*. Vi koblet platespilleren til en Kurér reiseradio, og satte på «Ticket to Ride». George Harrisons duvende gitarriff ble slynget ut i rommet. Fjernt fra dokkene i Liverpool blandet gitarlyden seg med ekkoet fra *Sven Ingvars* og Jim Reeves.

«I think I'm gonna be sad. I think it's today». Jo, det var sant. Det var i dag. «Det var framtida. Slik hørtes den ut» (Niemi 2001:4). Den snurret rundt på en platespiller av plast, mens stiften leste beskjeden fra *The Beatles* «Ticket to Ride». Vi skjønnte at jentene bare hadde kjøpt enkeltbilletter som ikke inkluderte et par bondetamper fra Sørfjellet. Vi stakk hendene forsiktig i bukselommene, lot håret gro, og ventet på at skolebussen skulle ta oss til ungdomsskolen.

I'm a King Bee⁶

Allerede på en klassefest i 6. klasse ble vi eksponert for et alternativ til Orff-instrumenter som blokkfløyte, triangel, pinner og xylofon. Grappa het *The King Bees*, og instrumentariatet besto av to gitarer, el-orgel, bass og trommer. Bandinstrumenter! Traktert av skolens elever, men totalt løsrevet fra alt som kunne smake av musikk slik vi kjente det fra skolens musikktimer. Det var en åpenbaring. Jeg husker spesielt de røde planke-gitarene. Ketil med sin Kawai med en mikrofon, og Greger som først var bandets rytmegitarist, med en Gayaton med tre mikrofoner. «Glinsende lakk, forkrommete knotter og brytere, svakt susende høytalermembran. Det var stort. Det var ordentlig» (Niemi 2001:139). I musikk-timene hadde vi lang erfaring fra mer eller mindre innlevde opptredener med blokk-

fløyter, små blanke triangel i ei snor og noen unnselige brune lydpinne. De mest opprørske av oss oppfattet raskt at dette var musikkklærerens pedagogiske hjelpemidler for å forberede oss på den «egentlige» musikken, og at noteark og blokkfløyter fungerte som redskaper for å holde dommedag over «popmusikken». Nå bruste en vegg av lyd mot oss fra «virkelige» instrumenter, og uansett hva de hadde spilt, tror jeg tilhørerne hadde bifalt resultatet.

I ettertid har jeg sett et svart-hvitt bilde av fem småvokste unggutter i nystrøkne skjorter foran tavla på musikkrommet. En gjeng som representerte alt annet enn opprør både i utseende og musikkstil. Opptredenen var, så vidt undertegnede og andre kan huske, en pyntelig framføring av *Sven Ingvars* på norsk maner. Ketil forteller at: «Vi så en film om *Sven Ingvars* på kinoen i Korgen. Repertoaret til *King Bees* gikk mest på *Sven Ingvars* og *Shadowslåter*» (intervju, 09.10.13).

På spørsmål om de hadde noe forhold til den nye musikken, som for eksempel *The Beatles* og *The Rolling Stones*, sier han at «Nei, vi hadde egentlig ikke det. Det gikk mest på *Shadows*, og sånt. Vi fant tekster i Norsk Ukeblad på forskjellige melodier». *King Bees* hadde egen vokalist som spilte litt el-orgel og sang. I tillegg fikk de med to jenter som gjestevokalist. Det styrket nok imagen hos enkelte av tilhørerne, men da hadde allerede vi guttene fra Sørfjellet begynt å utvikle fordommer mot denne typen «husmorpopp». Knut Einar og Jan Hugo ler av dette i dag: «I ettertid var det mye bra i repertoaret til *King Bees*», medgir de (intervju 04.10.13).

While my guitar gently weeps⁷

Fra dette tidspunktet oppsto det hos noen av oss en klar målsetting om å lære seg noen av gitarspilletts hemmeligheter. Både Knut

Einar og jeg hadde tilgjengelige gitarer av «Alf Prøysen-modell» i heimen. De var av merket «Hagstrøm», med stålstrenger, små kasser og tykk hals. Hagstrøm-modellene var milevis fra å ligne på en blankpolert el-gitar, men vi bet skuffelsen i oss. Vi studerte Jørgen Ingmanns gitarskole, i hvert fall Knut Einar som hadde tilgang på den slags litteratur, og pugget greptabeller. Overgangen var stor da grepstudiene endelig kunne omsettes i praksis. Greger Vedal, gitarist i *The King Bees*, skrev ned tekst og gitargrepene på to sanger for meg. Det var «The Letter» med gruppen *The Box Tops*, og «Lyckliga gatan» med Anna-Lena Löfgren. Sjøl hadde Greger vært på Hemenesberget for å lære barrérep. Ikke helt uten forviklinger. Denne type kunnskap var møysommelig ervervet kulturell kapital som kunne sitte hardt inne hos gitarister med karriereambisjoner. Ketil Levang forteller at: «Jeg minnes at det var noe der [...], det skulle noe til for å få innpass hos de som kunne barrérep» (intervju 04.10.13).

I mellomtiden hadde vi Sørfjellværingene lært oss gitarstemmingens edle kunst. Autoritet på området var bestemoren til Knut Einar. Hun var raus med sine gitarkunnskaper, hadde lært bort A-7 og D-grepene, og tok i tillegg jevnlig stemmeoppdrag. Knut Einar bemerker i ettertid at «Å lære fra bestemor var jo litt stusselig, sammenlignet med de som kunne lære direkte fra en gammel blueslegende. Læreprosessen levde jo ikke akkurat opp til forestillingen om en junkie som lå på det siste og ville lære i fra seg» (e-post, 15.05.14).

Knut Einar gjorde store framskritt, godt hjulpet av familiens grammofonkjøp, og en solid porsjon musikalitet. Han var begavet og kreativ, sjøl om slike fremmedord ikke tilhørte dagligspråket. Han lyttet til plater og musikkprogram i radio, eksperimenterte seg fram til nye veier på gitar-

halsen, og hadde også begynt å lese popblader. I mellomtiden hadde jeg møtt Jan Hugo, som bodde på Bjuråneset, 3–4 kilometer nede i bygda. Han var god til både å synge og å spille gitar. Vi fant tonen i en felles skepsis til *Jimi Hendrix Experience*, og var enige om at Jim Reeves og *Sven Ingvars* var å foretrekke. Etter hvert ble vi enige med Knut Einar om å starte et band som kunne hamle opp med *The King Bees*. Ambisjonene var nok i utgangspunktet større enn evnene, men vi lot oss ikke affisere av hverken manglende banderfaring, famlende akkordskifter eller et tynt repertoar. Øvelsen ble lagt til skøtloftet på Solås, men planene om eget band ble ikke realisert før vi fikk faste lokaler på Reinåmoen. Da hadde vi byttet til elektriske gitarer, og fått med organist og trommeslager.

En elektrisk gitar var nesten uoppnåelig. Plutselig var allikevel dagen der da jeg sto med en brukt Eko plankegitar i nevene. Den var utstyrt med en mikrofon, hadde rød front med et slags skjær av hvite krys-taller i rødfargen, og en gråhvit bakside. Ryktet hadde gått. Snart kom Jan Hugo vandrende oppover for å ta vidunderet i nærmere øyesyn.

Gitaren var kjøpt hos Einar Vollens musikkforretning i Mosjøen for faderens hardt tjente penger. Koblet til radioen som forsterker bråkte den omtrent like mye som tunnelmiljøet som hadde skaffet startkapitalen. Drømmen var allikevel en hvit Høfnergitar⁸ med 3 mikrofoner som jeg hadde sett meg ut i en katalog hos Fjeldavli i Korgen. Den kostet 600 kroner – nesten det dobbelte av en tilsvarende Kawai-gitar som ble reklamert for i pressen, og med gruppa *The Pussycats* fra Tromsø som sannhetsvitner. Vi oppdaget fort at Kawai var et dårlig merke, og at den eneste befatningen *Pussycats* hadde med disse gitarene var i avisannonsene. På Fjeldavli-butikken kunne vi imidlertid drømme oss bort i

Høfner-katalogen, med ulike modeller på glanset papir. Til og med Paul McCartney i Beatles spilte på Høfner! Fjeldavli hadde hengende noen kassegitarer, el-gitarer måtte bestilles. Hos Einar Vollen var utvalget større. Han førte både gitarer, orgel, piano, ja til og med feler og trekkspill. De to sistnevnte kategoriene var totalt uinteressante for ungdommer med en lysende bandkarriere foran seg. Etter en stund ble Eko-gitaren byttet i en brukt halvakkustisk Høfner. Den var pen å se på; sunburst farge og med avrundet sarg uten lister. Problemet var at den var så tungspilt at man nesten ikke klarte å trykke strengene ned på gripebrettet. Nå var gode råd dyre, og det hele endte med at Vollen i Mosjøen tok den tilbake i bytte for en 12-strengs Eko. Jeg var kommet til erkjennelse om at rytmegitar var en overkommelig oppgave. Knut Einar fikk ta seg av sologitaristens utfordringer.

Refleksjon 1

På midten av forrige århundre forestilte nok mange seg Nord-Norge som en fjern og tilbakestående landsdel i tråd med formuleringen til Helgelands berømte dikterprest Petter Dass (1647–1707), som fra Alstahaug proklamerte at han bodde «mot Verdens Ende»⁹ Forestillingene om Nord-Norge som «verdens ende» har ligget til grunn for å foreskrive flere politiske hestekurer for landsdelen (se for eksempel Thomassen 2003:116–117).

I historisk perspektiv har imidlertid beboerne i landsdelen vært svært internasjonalt innrettet. Dette henger sammen med både næringsliv og industrialisering. Aktiviteter knyttet til fiskeriene står her i en særstilling, med eksempler som Lofotfisket, fisket på Finnmarka, samkvem med hansabyen Bergen gjennom handel med fisk, og Pomorhandelen med Russland. Aktivitetene vitner om en lang historie med

orientering utover landsdelen. Dette gjelder også moderne bergverksindustri som har historiske røtter i landsdelen. Per Maurseth hevder i en artikkel (2003), at «... Nord-Norge neppe [var] spesielt tilbakeliggende, kanskje heller i fronten av dynamisk modernisering» (ibid.:173). I begynnelsen av forrige århundre hadde bergverksindustrien satt varige spor i landskapet. «Det store spranget skjedde i 1890-årene [...], og i 1905 hadde Nord-Norge over 52 % av landets 4768 bergverksarbeidere» (ibid.:175). I Rana kunne man allerede i 1896 skilte med den første fagforeningen i en norsk gruve (ibid.:176). Vassdragsutbygging og industrivirksomhet på 1950-tallet framstår derfor i et historisk perspektiv som del av en kontinuerlig prosess, der folk har hentet inntrykk fra mange ulike steder og miljøer både nasjonalt og internasjonalt.

Populærkulturen i Nord-Norge har også vært preget av sterke internasjonale influenser.¹⁰ I Mo i Rana og Mosjøen ble den nye 60-tallsmusikken raskt fanget opp av musikkinteressert ungdom, og det oppsto flere lokale rockeband. En av musikerne i Mosjøen var gitaristen Nils Øybakken, som på slutten av 60-tallet startet eget plateselskap og innspillingsstudio (Experience Records), og som fikk stor betydning for ulike artister, bl.a. trøndergruppa *Prudence*, i tillegg til produksjoner med flere lokale band, solister (bl.a. Halvdan Sivertsen og Terje Nilsen fra Bodø) og diverse gammeldansgrupper (for diskografi, se Johnsen 2012: 70–71).

I Tromsø¹¹ hadde de på tidlig 50-tallet et kreativt jazzmiljø med flere grupper, og i 1958 lanserte billedbladet *NÅ* for første gang begrepet «Tromsørock» og den første nordnorske rockekongen Bjørn Henriksen, alias Little Henrik. På begynnelsen av 60-tallet fantes det et titalls popgrupper i byen, med navn som *Happy Lads*, *Ready Boys*,

Crossfire, The Strangers, The Caravans og *Beam Boys*. Ulf Normann sier at: «Miljøet nordpå, spesielt i Tromsø, har hatt veldig mye å si for framveksten av rockemusikken i Norge. [...] Det var ikke den floraen [ellers i landet] som vi hadde i Nord-Norge» (Johnsen 2013). Norges første 'internasjonale' popgruppe kom også fra Tromsø, og startet sin karriere i 1962 som Shadows-bandet *The Typhoons*. De plukket raskt opp den nye britiske popmusikken med særlig påvirkning fra gruppa *The Beatles*, og endret i 1964 navnet til *The Pussycats* (Olsen 1998). På midten av 60-tallet turnerte gruppa i Nord-Norge, og blant flere steder holdt de også egen konsert på samfunnshuset i Korgen.

I Korgen fikk vi tilgang til 60-tallets musikk via plater og radio, samtidig som man kunne lese norske og etter hvert engelske blader og aviser som omtalte ulike aspekter ved populærmusikken. På midten av 60-tallet ble det mulig å kjøpe plater i Fjeldavlibutikken i Korgen, i første omgang singelplater, og etter hvert også LP-plater. Her solgte man også et begrenset utvalg av instrumenter, og det var muligheter for å bestille elektriske gitarer. Mye av grunnlaget og åpenheten for de nye kulturuttrykkene skyldtes et miljø som var preget av innflytting, vekst og lønnsarbeid. Industrialiseringen hadde medført en hittil ukjent framvekst av butikker med varer som tidligere ikke hadde vært å oppdrive i bygda. I denne åpenheten lå også grunnlaget for å motta og ta til seg nye musikkuttrykk, samtidig som de økonomiske oppgangstidene gjorde at folk hadde penger til mer enn det mest nødvendige.

Ungdomskulturen, den britiske og amerikanske popmusikken, synes slik å ha ankommet rurale bygder i periferien like raskt som byer i mer sentrale strøk. Fysisk tilgjengelighet, radio, TV og blader, mobilitet i befolkningen kombinert med økono-

miske oppgangstider, gjorde musikken demokratisk tilgjengelig. Innføringen av obligatorisk 9-årig grunnskole la samtidig grunnlaget for en egen ungdomstid og ungdomskultur i langt større grad enn tidligere.

Songs from the wood¹²

Øvingslokalene på bygda var skøt. Rom i beboelseshus var utelukket. De var for små, og de var dårlig lydisolerte. De som hadde et stort nok skøt, slik som på Reinåmoen, lå godt an. I Reinåmoskøtet var det både husrom og hjerterom, og egen vedovn i andreetasjen.

Gruppa skulle, etter forslag fra Knut Einar, hete *A Fly in Butter*. I tillegg til oss tre opprinnelige, der Jan Hugo nå hadde fått seg bassgitar, hadde vi fått med Tor Martin på slagverk og Ståle på el-orgel. Ståle var fra Reinåmoen, og som odelsgutt delte han rundhåndet skøtloftet med den nye 'supergruppa'. Hans privilegium var at veien til øvingslokalet ikke var mer enn 50 meter lang. For oss som kom fra Sørfjellet dreide det seg om 7 kilometer, mens Jan Hugo slapp unna med halvparten. Tor Martin kom gående fra motsatt kant, fra Baklandet ved Korgen, og var allerede beryktet for sitt hurtige fotarbeid både til fots og bak stortromma. Han hadde tidligere spilt i ei gruppe i Korgen, og var nærmest å regne for profesjonell, syntes vi. På 60-tallet var det grusveier overalt i kommunen. Sørfjellveien vred seg som en meitemark ned gjennom dalen. De som i sin tid hadde anlagt veien, var i stor grad styrt av prinsippet om å gå utenom alle hindringer. Derfor slynget veglina seg, som gammelt folk sa, rundt enhver hindring, åkerlapper, bergknauser, bekker og gårds-sager. Noen ganger kunne man nesten få følelsen av at de som hadde stukket ut traseen også hadde tatt hensyn til en eller

annen gubbe som tilfeldigvis hadde stått i veien for framskrittet.

Knut Einar og jeg likte turen til Reinåmoen. De svingete bakkene ned gjennom bygda, forbi Småkartmyra og Rundselbukta, til vi kom ut i flattere terreng i Bjuråmoen. Vi passerte småbruk der vi kjente de som bodde i husene. Vi likte å gå inne i skogen. Især om vinteren, når himmelens måne og stjerner kunne lyse og glinse som en nypolert elektrisk gitar.

Reinåmoskøtet hadde lagrete landbruksredskaper i første etasjen, og ei trapp opp til andre etasje. Der hadde mor til Ståle alltid fyrt opp i vedovnen, slik at temperaturen skulle være til å holde ut for sarte kunstnersinn med frosne fingre. Radioene tjente som forsterkere. De sto allerede oppstilt i lag med en Vingtor gitarforsterker, som orgelet og rytmegitaren delte. Ståle hadde fått elektronisk orgel, etter å ha lært seg å spille på gårdens trøorgel. Læreboka var koralboka. Fingersettingene var hans private oppfinning, og forståelsen av de ulike noteverdiene var minst like personlig. Ståle forteller at: «Jeg tegnet notene på tangentene. Jeg kunne ikke noteverdiene, så jeg måtte bare gjette meg til sammenhengen». Da organisten i Korgen en gang var innom kommenterte han at: «Jo det var fint spilt, men det var en litt underlig rytme» (intervju 28.10.13). Vi valgte å tolke det litt frie forholdet til noteslesningen som et tidlig tegn på begavelse for improvisasjon.

Øvelsene var ustrukturerte, og endte ofte med lange improvisasjoner over et 12-takters bluesskjema. En utvikling av repertoaret ble sterkt hemmet av mangel på vokalist. Egentlig var det vel flere som kunne synge. Men med tanke på et publikum som skulle høre på, var det ingen som ville stå fram med sang. Sjenansen for å skulle spille et instrument offentlig var i utgangspunktet stor, og bare tanken på å

skulle synge var for de fleste av oss uoverkommelig og skremmende. Ståle hadde faktisk opptrådt med en sangduo sammen med sin søster, men i bandsammenhengen var han ikke like frampå. Blues-repertoaret krevde en mer utagerende opptreden og vokalprestasjon enn vanlig visesang. Eller kanskje var det som Niemi beskriver det: «Det var umandig å synge. Så vi tidde stille» (Niemi 2001:44).

I stedet vartet Ståle opp med en «Kyrie» fra koralboka, som vi laget en egen versjon av. Arrangementet bar tydelig preg av inspirasjon fra gruppa *Nice* (med Keith Emerson på orgel), og vi startet med solo orgel som spilte et koralharmonisert tema fra noteboka, før vi la inn et trommebreak som introduserte en lang gitarsolo over en enkeltakkord. Her kunne Knut Einar, som var vår solistspire, utforske gitartriks han hadde plukket opp fra diverse gitarhelter, fortrinnsvis med ei fortid knyttet til gruppa *John Mayall's Bluesbreakers*. En annen låt som i originalutgaven hadde både vokalist og tekst, var «Hear me calling», med gruppa *Ten Years After*. Melodien var basert på et relativt tradisjonelt 12-takters bluesskjema, noe som passet oss bra. I ettertid kan det se ut som om bluesskjemaets fordeler og begrensninger kan oppsummere det musikalske uttrykket i denne perioden av våre liv. I så måte var vi på linje med mange av våre forbilder, og de platene som vi etter hvert spilte hull og hakk i.

Øvelsene inneholdt også en lang matpause. Her ble det fortært medbrakte matpakker, og ofte kom det i tillegg inn store fat med mat fra «mor i huset». For noen av oss var dette et større høydepunkt enn selve øvingen. Her ble diverse aktuelle musikkspørsmål debattert, og ikke minst nye plater lagt under lupen. I tillegg til britiske bluesband som *Bluesbreakers* og *Fleetwood Mac*, sto gruppene *Jethro Tull* og *Cream* høyt på listene. Lp-platene «Stand

up» med *Jethro Tull* (den med pappfiguren som reiser seg), og «Disraeli Gears» med *Cream*, var rimelig tynnslitte da ungdomskoletida var over.

Vi avsluttet øvelsene utpå senkvelden, og da var det å ta fatt på heimvegen. Nå, mer enn førti år senere, har jeg mest minne av kalde vinterkvelder, knitrende snø under skoene, for tunge gitarer og litt for luftige drømmer om framtidens suksess.

Refleksjon 2

Fjernt fra de musikalske kildene synes ungdom i store deler av den vestlige verden å ha tatt til seg den nye popmusikken på 50- og 60-tallet. «Rock is about growing up in the U.S.», skriver Gossberg (1992), og understreker med dette en påstand både om musikkens innhold og budskap, men også dens kommersielle og imperialistiske muligheter. På 50-tallet var kopiering av amerikansk musikk en utbredt øvelse i Europa (Butler 1994), men utover 60-tallet fikk også britisk popmusikk stor innflytelse i ungdomskulturen, «... breaking the myth that pop music had to be American to be good» (Butler 1994:231). Både den amerikanske og britiske rocken var sentrert rundt de største byene, og *The Beatles'* assosiering med Liverpool var i så måte bare starten på en spredning ut fra London og til andre byer som Manchester, Birmingham og Glasgow (ibid.: 230). Rock og popmusikken kan i dette perspektivet karakteriseres som en urban musikkstil, i tråd med Krims, som omtaler det «urbane ethos» med henvisning til rap, og viser til at «... American rap music and video have always taken as a crucial locus the inner city» (Krim 2003:142). I hip-hop-kulturen er det urbane elementet eksplisitt, mens rock- og popmusikken på 60-tallet må kunne sies å ha gitt rom for mer geografisk uavhengige tolkninger. Det elementet som i første

rekke synes å knytte 50- og 60-tallsmusikken til tid og sted er de kommersielle aspektene. Innholdet og utbredelsen av femtitallets amerikanske populærmusikk henger i stor grad sammen med platestudioenes, radio- og fjernsynsstasjonenes og plateselskapenes plassering.

Forskjellen mellom amerikanske og engelske bymiljøer, og de rurale oppvekst- og levevilkårene i ei lita bygd i Nord-Norge, er åpenbar. Allikevel kan man med rimelighet hevde at mye av 60-tallsmusikken vi hørte, har et tekstlig innhold som må kunne karakteriseres som allment, med muligheter for lokal tilpasning. Når *The Beatles* vandret i Abbey Road, eller *The Kinks* sang om solnedgangen over Waterloo, tok vi beina fatt på Sørfjellveien, mens vi kikket opp på Korgfjellet og gjorde oss våre egne forestillinger, basert på lokale erfaringer. De lokale erfaringene til foreldregenerasjonen var i hovedsak knyttet til kombinasjonen småbruksdrift og industriarbeid, og dette preget også ungdomsgenerasjonen. Miljøet som omga oss reflekterte en habitus preget av kroppsarbeid, der det å gå flere kilometer for å øve, og å ta seg fram i barsk natur, passet inn i et 'sliterperspektiv' der muskelpotensial og styrke var synlige tegn på at du kunne brødfø deg. Sannsynligvis kompenserte dette noe for en litt «umandig» (Niemi 2001) syssel som musikkutøving. Det fysiske miljøet, skogen, fjellene, de små brukene med dyrket mark, de unnselige små stuene, skøtene og fjøsene, kan tolkes som manifesteringer av det samme 'små-kårsbildet', som gjorde oss trygge i kjente omgivelser. Samtidig som det åpnet for eksperimentering med urbane musikkstiler innenfor de samme kjente rammene.

Born under a bad sign¹³

Vi kom fra utkanten i utkanten. Vi var perifere i periferien. Personlig følte jeg en

slags utrygghet i skolemiljøet i Korgen. Det ble for stort, og med for mange utagerende elever, i motsetning til de små forholdene i bygda. Sjøl om avstanden til Korgen bare var i overkant av ei mil, var oppvekstmiljøene på mange måter forskjellige. Vi fra Sørfjellet kom fra hus midt inne i granskogen, gjerne småbruk med noen husdyr, og med lang avstand til nærmeste nabo. Sjøl vokste jeg opp med to jevnaldrende gutter i nabolaget, innenfor en avstand på fire kilometer.

I ungdomsskoletida fikk vi derimot anledning til å føle oss spesielle på en positiv måte, fordi vi spilte i band og var relativt godt orienterte i den populærmusikalske verdenen. Amerikansk og britisk populærkultur hadde gjerne sitt utspring i urbane miljøer, og kunne slik ikke oppvise mange likhetstrekk med vår virkelighet. Allikevel fant vi en slags felles klangbunn med de som skapte denne musikken. Vi hadde periferiens habitus med oss i kropp og sinn, en arv som ble speilet i bluesens tekster og musikalske uttrykk. Min bestefars faste omkvad om at: «man skal tro det verste, for sånn blir det», var nærmest som en parafrase over bluesens eksplisitte budskap. «Born under a bad sign, I've been down since I began to crawl. If it wasn't for bad luck, I wouldn't have no luck at all». Joda, dette var historien om småfolkets felles skjebne på bomullsmarken, i Londons bakgater og på grusveiene i Sørfjellet. Vi kom fra slummen, vi tøv ut av granskogen, og vi følte oss alle undertrykket på ulike vis.

Medlemmene i gruppa *A Fly in Butter* bygget i stor grad sin innsikt i populærkulturen på Knut Einars interesse og evne til å orientere seg i dette landskapet. Han argumenterte med overbevisning om Jimi Hendrix og Eric Claptons fortrefeligheter, og fikk etter hvert Sven Ingvars' stjerne til å falle til jorden som utbrent og død fra vår musikalske himmel.

De nye heltene kom til oss fra mange kanter. Knut Einar framhever ungdommene i Gruva som spesielt tidlig ute med ny musikk. Han tror det kan forklares med at miljøet besto av mange innflyttere fra ulike kanter av landet, og at mange hadde eldre søsken som reiste ut, og kom heim igjen med nye inntrykk. Han sammenligner Gruva-miljøet med Liverpool, bare at her var sjømennene byttet ut med tilflyttede gruvearbeidere. «En god del av platene kom i fra Gruva. Gruva-ungene hadde med den første *Fleetwood Mac* LP'en. Ungdommene der var som i en egen lomme», husker han (intervju, 04.10.13). Sjøl kjøpte han den første LP'en med *Jimi Hendrix Experience* hos Fjeldavli i 1968. Samme året spleiset vi på «The Crazy World of Arthur Brown» som gave til Jan Hugos bursdag. Den var på billigsalg. Knut Einar oppdaget dessuten en annonse i avisen *Poprevyen*, der man kunne bestille plater fra Tandy's Records i England. Her måtte man regne ut priser oppgitt i pund, pence og shilling til norske kroner, og legge ved korrekt beløp i norske sedler. Den 19. februar 1969 gjorde han en 'prøvebestilling' av en samle-LP med bl.a. Clapton og *John Mayall's Bluesbreakers* som het «Raw Blues» og som kostet 20 kroner. Samme året ble «Stoned-henge» med *Ten Years After* og «Goodbye» med *Cream* bestilt. I tillegg en mini-LP med *The Move*, for å runde av summen til et seddelbeløp. Pengesedlene ble lagt i en konvolutt sammen med bestillingen, og ikke lenge etter kom pakken med postbilen til Solås.

I Korgen fikk man kjøpt blader som presenterte artister og musikk. Knut Einar husker at han kjøpte *Popnytt*, et «glossy magasin som kom ut en gang i måneden». I tillegg kom avisen *Poprevyen* ut hver 14. dag. Kioskene til Kambestad og Okan solgte begge disse publikasjonene. Et annet fenomen på denne tiden var «Beatles-

tyggegummi». Små flate pakker som inneholdt en tyggegummi, og et bilde av *Beatles*-medlemmene. Bildemotivene varierte, og trigget dermed samleinstinktet og ønsket om å ha flest mulig ulike bilder. Forbruket av tyggegummi steg til uante høyder.

Foruten plater og magasiner var NRK radio en viktig kilde for å holde seg orientert om hva som skjedde på popmusikkfronten. Programskaper Harald Are Lund nevnes som en viktig kilde. Hans program «Platespilleren» presenterte det nyeste fra den 'progressive' musikkfronten. Knut Einar husker at han ble ekstra interessert av forunderlige navn som *Country Joe and the Fish* og *Peanut Butter Conspiracy* (intervju, 04.10.13). Harald Are Lund hadde i tillegg en fast spalte i *Poprevyen* som het «Det elektriske skapet».

Utover 60-tallet ble det mer og mer vanlig at folk hadde fjernsyn. Det var svart-hvitt TV, og også på dette området var folkene på Solås frampå med å være de første til å anskaffe seg TV. Jeg husker at vi var på besøk og satt i lang tid bare og beundret akvariefiskene, som var det faste pauseinnslaget. Jeg kan ikke huske at det var mange program som inneholdt musikk vi var opptatt av. To innslag gjorde imidlertid sterkt inntrykk. Det ene var gruppa *Fleetwood Mac*, som spilte «Shake your moneymaker» med Jeremy Spencer på slidegitar, og en annen rolig låt med gitaristen Peter Green. Den britiske bluesbølgen hadde manifestert seg også i Sørfjellet. Dette var vår musikk.

Allikevel tror jeg det største inntrykket kom fra et program med den engelske gruppa *Jethro Tull*. Vi hadde lenge hørt på LP'ene «This was» (1968) og «Stand up» (1969), og Jan Hugo kunne briljere med å spille bassoloen fra «Bouree». Kvelden da programmet skulle sendes var vi alle samlet på Furulund, en gård i Brygfeldalen, og

det var en helt egen avmålt høytidsstemning i forkant av programmet. Jeg tror ikke det ble sagt et ord i løpet av sendingen. Tulls frontfigur Ian Anderson hoppet rundt i TV-ruta på sitt karakteristiske vis, med tverrfløyte, posering og utagerende opptreden. I etterkant var vi målløse, men taleføre nok til å enes om at dette var noe av det ypperste som kunne framvises av britisk kultur. En fusjon av blues, rock og folke-musikk. «It was a new day yesterday, but it's an old day now», sang Ian Anderson. Slik var det.

Crossroads¹⁴

Ungdomsskoletida representerte et skifte både i musikksmak, og i ytre utseende. Den mest oppsiktsvekkende forandringen besto i å la håret gro. Til å begynne med en diskret pannelugg inspirert av guttene i *The Beatles*, men etter hvert som den progressive musikkstilens helter også lot resten av håret gro, fulgte vi etter. Noen av oss hadde anlegg for litt fall og krøller i håret, noe de med slett hårmanke visstnok misunte oss. For ytterligere å understreke den bølgende hårpryden vasket vi håret i regnvann, eller gikk barhodet ute i regnet. Etter en slik behandling syntes vi at resultatet ble ekstra bølgende bra. Sjelden har typisk helgelandsvær vært mer populært enn akkurat i denne perioden.

I siste halvdel av 60-tallet var langt hår relativt uvanlig i Korgen, det var definitivt å betrakte som et ungdomsfenomen. Faren til Jan Hugo hadde følgende bemerkning i sakens anledning: «Er det rart at det blir arbeidsledighet?». Han sto og betraktet noen langhårete ungdommer på TV, og foretok umiddelbart en tentativ sosiologisk analyse av sammenhengen mellom hårlengde og muligheten for å kunne delta i arbeidslivet. Kanskje var det empiriske grunnlaget noe svakt, men et raskt blikk på

oss ungdommene syntes å bekrefte hypotesen. Sjøl var han skallet.

Klesmoten var, liksom hårmoten, preget av idolene fra populærkulturen. I første rekke inspirert av medlemmene i de musikkgruppene vi likte, men også fra andre ungdommer i miljøet. Liksom i musikkvalgene var enkelte av ungdommene fra Gruva frampå når det gjaldt å skaffe seg oppsiktsvekkende klær. Noen hadde fått tak i skjorter i råsilke i skarpe farger, og en hadde sågar fått hånd om et svart kep, tydelig inspirert av Jimi Hendrix. Denne kepen vakte betydelig oppsikt, og først i dag har jeg fått greie på at det var sydd av moren til vedkommende. Mitt mest vellykkete 'stunt' på området var en vest. Den hadde moren min sydd av føret på en av faderens frakker, og jeg insisterte på å få sydd på en blomsterlignende figur på hver av sidene på vesten. I grell oransje og grønn farge. Kreasjonen høstet umiddelbar oppsikt på skolen, og noen lurte på hvor jeg hadde fått kjøpt denne tydelige 'flower-power'-inspirerte habitten. Jeg holdt klokkelig munn om både opprinnelse og skredderen bak engangskolleksjonen.

I det daglige tror jeg allikevel ikke vi stakk oss ut, eller på annen måte var trendsettende i klesveien. Men på ett tidspunkt ble det bestemt at vi skulle opptre med gruppa vår på en elevkveld på skolen. Her gjaldt det å skaffe tilveie et scenekostyme som sto i stil med vår progressive musikkstil. Faderens frakk, som jeg allerede hadde annektert føret til, ble løsningen. Den var fotsid, i grått glatt stoff, og med en brun skinnkrage. For å understreke alvoret i situasjonen ble det hengt et hjerte av papp på det ene slaget, som et overtydelig signal om et emosjonelt og seriøst forhold til musikken. Bekledningen var tydelig inspirert av gruppa *Cream*. «Vi så et bilde av *Cream* på en lastebilbasse, i fullt hippiemundur. Men vi hadde jo ikke noen motebutikk å handle

i, (...) det ble å benytte seg av heimeproduserte klær», husker Knut Einar (intervju 20.11.13). Knut Einar gikk til ytterligheter. Han hentet fram bestefarens gamle skinnjakke, også omtalt som «slakterjakken». Den var stor, i grovt brunt skinn, og bar tydelig preg av en bloddryppende forhistorie der opptil flere sauer hadde måttet bøte med livet. Blodflekkene signaliserte vårt rurale opphav, og tilknytningen til primærnæringen. Ståle hadde fått tak i en jakke i saueskinn der ulla ikke var klippet. Odels-gutten framsto slik i symbolske gevanter, mens Tor Martin og Jan Hugo hadde valgt en mer urban og nøytral kleskodeks med bukse og skjorte.

Hadde vi noen lydidealer? Den lyden man ønsket seg hang gjerne sammen med de musikalske forbildene man hadde. Knut Einar ville ha gitarlyd med vring. Hans forbilder var i hovedsak bluesgitarister som Eric Clapton, Jimmy Page, Mick Taylor og Jimi Hendrix. «Jeg kjøpte en fuzzbox, som jeg koblet til Vingtor-forsterkeren. Når batteriene i boksen begynte å bli dårlige, kunne det bli ganske feit lyd» (intervju 20.11.13). Han forteller at det samme gjaldt for Kurér reiseradioen; «[...] jo dårligere batteri, desto bedre lyd». Jan Hugo husker at han ville ha «en fyldig, litt mjuk lyd, slik som Glenn Cornick i gruppa *Jethro Tull*» (intervju 20.11.13). I øvingslokalet fikk han etter hvert «ei heimelagd høytalersøyle og en elendig rørforsterker», men sier at «jeg fikk aldri den basslyden jeg ønsket. Bare den ene gangen på elevkvelden med lånt anlegg. Tror det var en Selmer forsterker, med et voldsverk til bassøyle» (intervju 20.11.13). Instrumentene var dessuten av billigste merke. En Eko 12-strenger, Hagstrøm plankegitar, Eko halvakkustisk bassgitar, Tacton slagverk og et billig el-orgel. Vi hadde altså en slags instrumentpark, men når elevkvelden opprant måtte vi låne det øvrige utstyret

hos *King Bees*. De var tydeligvis bedre bemidlet, og hadde anskaffet noen 50 watts forsterkere, pluss et svært bassanlegg. De hadde til og med eget sanganlegg. Vi manglet både anlegg og vokalist.

Dagen for konserten opprant før vi fikk forhindret det. Det viser seg at detaljer fra denne dagen er visket ut hos de fleste av oss. Jeg regner med at skolebussen gikk ekstratur, og at vi tok med instrumentene på den. Gymnastikksalen ved Korgen ungdomsskole var fylt av elever, og vi var blant de som frivillig var kommet i sentrum av begivenhetene denne kvelden. Akkurat da følte det nok som en fatal feilvurdering. De mer rutinerne *King Bees* spilte noen låter til underholdning, country-inspirert musikk, og muligens et par gitarnummer, blant annet «Albatross» av *Fleetwood Mac*. Så var det vår tur. Vi entret scenen etter *King Bees*, og plagget i gitarene. Tor Martin plasserte seg bak det lånte slagverket, og Ståle koblet inn orgelet. En firstemmig koralsats av type Kyrie Eleison og med Ståle i solistrollen tonet ut i rommet, og etterlot en forbausende sakral stemning i lokalet. Så et overraskende trommebreak, etterfulgt av samlet full trøkk på alle de wattene vi hadde til låns for vårt korte øyeblikk i rampelyset. Etterpå klappet publikum, uten at vi helt forsto hvorfor. Knut Einar dro i gang en 12-takters blues, før vi overløt mikrofonen til Ståle og søstera. De sang «All I have to do is dream», gjort populær av sangduoen *Everly Brothers*. Vi hang på som best vi kunne. Det hele, mener noen, ble avsluttet med *Ten Years After* låten «Hear me calling», forbilledlig framført uten umandig vokal, men med stødige riff på gitar og bass. Så var det over. Vi sjanglet av scenen, og visste vel ikke riktig hvordan det hadde gått, men fastslo med en rask opptelling at alle hadde overlevd. Ingen var kvestet for livet, men det hadde vært nære på.

Refleksjon 3

I ettertid kan det synes som om 1960-tallets framvekst av bandaktiviteter på et lite sted som Korgen, i likhet med det kildene fra Tromsø forteller (Johnsen 2013), i liten grad representerte et opprør mot foreldregenerasjonen. I første rekke handlet bandvirksomhet om et ønske om å spille den musikken vi likte. Det var en fascinasjon for instrumenter, klang og melodier som man ønsket, og hadde visse muligheter for, å kopiere. Et lydlig uttrykk som i kraft av ulike musikalske elementer i hovedsak syntes å appellere til 60-tallets ungdomsgenerasjon, og som handlet om å skape mening i egen tilværelse. «Young people are all the time expressing or attempting to express something about their actual or potential *cultural* significance», skriver Willis (1990:1).

Råstoffet i dette symbolarbeidet var musikk, klær og hårmote. Grunnlaget var i utgangspunktet anglo-amerikanske forbilder som gjorde ungdom lett synlige og hørbare, og som gav oss både lydlige og visuelle redskaper som også kunne benyttes til å etablere egne posisjoner i den lokale kulturelle konteksten. Dette krevde en omfortolkning, en «symbolsk kreativitet» (op.cit.), der den lokale tilpasningen synes å ha skjedd mer som normative justeringer over tid, enn som en følge av konflikter mellom «uniforme subkulturer og deres antiteser» (Hebdige 1983). To av informantene formulerer dette slik under en samtale om hår og klær: «Ikke for å se annerledes ut enn foreldrene, men for å ligne idolene. [...] Det er veldig sant. Det var ei idoldyrking. Der sa du det» (intervju 04.10.13). Her vektlegges med andre ord det å utvikle en egen identitet i en stilltiende overenskomst med foreldregenerasjonen, heller enn å opponere. Ungdom var blitt en ny kategori også i lokalsamfunnet. Man strebet ikke etter en revolusjon, men snarere en

evolusjon, som var gjort mulig ikke minst av de økonomiske rammebetingelsene som er nevnt tidligere. Dette kommer til uttrykk blant annet i mødrenes vilje til å sy klær i tråd med moten, og fedre som sponset gitarkjøp, plater og grammofofoner. Som motytelse gikk vi til fots på slektens veier, drakk kaffe med husvertene der vi for fram, og diskuterte været og dets innvirkning på markens grøde med foreldregenerasjonen.

Musikken var en fellesnevner som gjorde oss synlige. Derfor var det viktig å tilkjenne egne musikkpreferanser, blant annet ved å etterligne hårfrisyrerne til sine idoler, noe som gjorde at vi kunne etablere egne posisjoner i lokalsamfunnet. Musikk, hår og klær kan slik sett tolkes som symbolske markører, tilpasset og gitt innhold i tråd med lokale forhold og forutsetninger (Bloch 1986). En subtil måte å etablere et skille til 'de andre' på. I ettertid synes det imidlertid som om prosjektet i første rekke dreide seg om å bli anerkjent og identifisert. Både som del av bygdefellesskapet, men også som unike, og da primært i kraft av våre musikkpreferanser. Musikk var ikke bare musikk. Hår var ikke bare langt, men hadde sine små nyanser som markerte hvilke idoler en hadde. «The difference that makes a difference», som Bateson uttrykker det (Bateson 2000: 459). Det siste var nok spesielt viktig i forhold til våre jevnaldrende. Musikken var det temaet som gjorde at vi kunne diskutere, argumentere, distingvere og vise oss fram, både som enkeltmennesker og som deler av et større fellesskap. Den var navet i et symbolarbeid for å skape mening i egne omgivelser.

We used to know¹⁵

Jeg kan ikke huske at vår opptreden som gruppe førte til noen forandringer i hverdagen. Elevkvelden var over. Snart var ni års skolegang forbi, og de tre av oss som

gikk ut av ungdomsskolen, hadde søkt oss til Mosjøen gymnas. Tor Martin og Jan Hugo ble foreløpig boende i Korgen. Vi hadde, liksom våre forbilder i *Cream*, holdt vår «Goodbye»-konsert. Nå ventet verden der ute, et sted vest for Korgfjellet.

I 1968 var det slutt for *Cream*. I 1970 kastet *The Beatles* kortene, og gav ut sin siste LP «Let it be». I 1970 var også tiden for *A Fly in Butter* over. Våren 1970 hadde enkelte av oss kommet til nye erkjennelser. På tampen av 'karrieren' ble det holdt lengre diskusjoner om det ideologiske grunnlaget for det vi hadde drevet med. Knut Einar husker at: «Vi kom inn på dette med å spille blues-rock, eller den musikken som vi prøvde på. Noen hevdet at det var tåpelig at vi skulle forsøke å kopiere engelske band vi hadde hørt på plate. Band som i sin tur hadde kopiert musikk fra amerikanske plater. Dette var ikke autentisk» (intervju, 20.11.13). Alternativene ble også diskutert, og noen foreslo at hvis vi hadde hatt en lokal folkemusikk å ta utgangspunkt i, da kunne vi lettere ha utviklet noe fra en musikkform vi kjente og hadde et lokalt forhold til. Vi var imidlertid enige om at folkemusikk, det fantes ikke i Nord-Norge.

Hvordan og hvorfor denne diskusjonen kom opp er ikke godt å si, men tiden for et større fokus på det lokale var allerede i emning ute i den store verden. Visebølgen, som hittil hadde hatt en klar Oslo-dominans, fikk et større fotfeste i distriktene. Utover på 70-tallet manifesterte dette seg blant annet i «den nordnorske visebølgen», og gjorde våre antagelser om manglende folkemusikk i Nord-Norge til skamme. Paradoksalt nok hadde denne bølgen også sine røtter og forbilder i amerikansk og britisk musikk.

Også andre musikalske ståsteder kom gradvis til syne. Ståle, som hadde lært seg å spille orgel basert på kreativ noteslesing,

kom over tabulatorsystemet for gitar, og ble svært opptatt av amerikansk fingerpicking gitar. Han ble senere en habil klassisk gitarist. Tor Martin utviklet sin musikksmak også i retning av klassisk musikk. Han kunne imponere med å plystre lange utdrag fra Beethovens fiolinromanser, og lignende stykker som vi aldri hadde hørt om. Jan Hugo, Knut Einar og undertegnede holdt foreløpig fast ved det kjente, men ante at nye tider var i anmarsj.

Sommeren 1970 satt vi utenfor skøtet på Reinåmoen. Vi følte at framtida lå foran oss. Det var ei stund fylt av motstridende følelser. Glede over nye muligheter, og sorg over at alle ting tar slutt.

Og her forlater vi fem kamerater rundt et dekket bord. Det er sommer, og solen skinner fra en skyfri himmel. Vi diskuterer og ler, mens moren til Ståle serverer mat og drikke. Om et par måneder vil høsten være der, og minne oss om at ingen ting varer evig. Alt er forgjengelig, og alle inntrykk blir etter hvert til minner.

*Each to his own way I'll go mine.
Best of luck in what you find.
But for your own sake remember times
We used to know*

Ian Anderson

Outro

I ettertid kan 1960-tallet synes som et tiår med nye musikalske muligheter for ungdom, og slik sett mer pluralistiske og inkluderende musikkpraksiser. Dette gjelder ikke minst for det man tradisjonelt har oppfattet som perifere strøk utenfor de store bysentraene, som gjennom nye medier kunne holdes løpende oppdaterte om musikalske nyheter. I dette perspektivet er det mulig å tolke 1960-tallet som et tiår som åpner for et mer demokratisk musikk-liv, og en dominerende ungdomskultur

som geografisk når ut til alle på samme tid. Dette betyr imidlertid ikke at innholdet overalt blir gjenstand for de samme fortolkningene (Larsen 2003, 2012).

Det musikalske repertoaret for band med skoleungdom, her representert ved gruppa *A Fly in Butter*, blir i hovedsak hentet fra britiske grupper med bandkonsept og elektriske instrumenter som de sentrale elementene. Som vi har beskrevet blir repertoaret skaffet til veie av trendsettende grupper og 'entreprenører' i miljøet, og skolehverdagen gir en arena for meningsutveksling, påvirkning og muligheter for å markere ulike musikalske identiteter.

I Korgen synes det som om musikkinteressen blant ungdom, og ønsket om sjøl å utøve musikk, får et markant oppsving utover 1960-tallet. Med fortellingen om *A Fly in Butter* som empirisk eksempel, ser vi hvordan det faktisk oppstår et samarbeide mellom foreldre- og ungdomsgenerasjonen. Gjennom å bidra med økonomisk støtte til instrumentkjøp, plater, musikkhandel, og ved å sy kopier av tidens klesmoter, veves tråder av foreldregenerasjonens verdier inn i ungdommens identitetsarbeid. I så måte er det en historisk sammenheng mellom jazzens generasjonsoverskridende funksjon i første halvdel av århundret, slik Fornäs (2004:47) beskriver den, og den framvoksende ungdomskulturen på 60-tallet.

«For your own sake remember times we used to know». Dette er oppfordringen fra Ian Anderson og *Jethro Tull* i 1968. I den store fortellingen om norsk musikk-liv har folkelige musikkpraksiser fått liten oppmerksomhet, og dette gjelder i særdeleshet for den nordlige landsdel (se for eksempel Larsen 2011, 2013). Et ukjent ungdomsband fra Korgen kan slik bidra til å gi oss et bilde av rockens rolle i ei lita bygd for 40–50 år siden. Fremdeles gjenstår det å fylle ut dette bildet med flere og andre fortellinger.

Noter

1. «Wrapping Paper» (Bruce/Brown), låt fra gruppa *Cream*, utgitt som singel i 1966.
2. Jf. historiker Kari Myklebost sin hovedoppgave i historie, der hun benytter muntlige kilder som kilder til inntak til informantenes selvforståelse, holdninger og normer knyttet til bandvirksomhet i Tromsø på 1960-tallet.
3. «Those Were the Days» (Baker/Taylor), melodi med gruppa *Cream* på deres dobbel-LP «Wheels on Fire» fra 1968.
4. Melodi av gruppa *Jethro Tull* (Anderson), singel fra 1969.
5. Kilde er lønnsliste fra Bleikvassli Gruber, referert per telefon 16.05.14.
6. Melodi (bluesstandard etter Slim Harpo) med gruppa *Rolling Stones* fra deres LP *The Rolling Stones*, 1964.
7. George Harrison i *The Beatles* laget denne melodien, publisert på albumet «The Beatles/White Album», 1968.
8. Drømmen om en Høfnergitar er en klar parallell til Trond Graffs historie om en tilsvarende gitar som sto utstilt i ei musikkforretning i Tromsø, og som han fikk som konfirmasjonspresang av sin mor (intervju på DVD «Elektrisk piggråd», ved Tore Johnsen).
9. Hanne Lauvstad framholder imidlertid denne påstanden som en sterk overdrivelse, og sier at «Petter Dass var en lærd europeer (...) som stod midt i den europeiske litteratur» (forskning.no, 25. februar 2004).
10. Et eksempel på den internasjonale tilknytningen er historien om en typograflærling fra Tromsø (Johnsen 2013) som fikk jobb i et trykkeri i New York der de trykket storbandarrangementer for Count Basie, og der denne typograflærlingen sendte kopier av de samme arrangementene heim til Tromsø til bruk i byens storband. Omtrent samtidig med Count Basies framføringer kunne man altså høre den samme musikken i Tromsø.
11. Musikklivet i Tromsø på 50- og 60-tallet er godt dokumentert gjennom bl.a. DVDen «Elektrisk piggråd» (tilrettelagt av Tore Johnsen). Tromsø var som Nord-Norges største by antagelig i en særstilling hva angikk antall grupper. Mange av fenomenene som omtales av informantene synes imidlertid også å gjelde for mindre steder i landsdelen, for eksempel Korgen.
12. Tittel på LP og låt av *Jethro Tull* (Anderson) fra 1977.
13. Cream-låt fra gruppas dobbel-LP «Wheels of Fire» (Jones/Bell), 1968.
14. Robert Johnsons «Cross Roads Blues», spilt inn av bl.a. *Cream* på deres dobbel-LP «Wheels of Fire».
15. «We used to know» (Anderson) fra *Jethro Tulls* Lp «Stand up» fra 1968.

Litteratur

- Bateson, Gregory 2000/1971. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Bloch, Maurice 1986. *From Blessing to Violence: History and Ideology in the Circumcision Ritual of the Merina*. Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boldermo, Mary 1999. *Dialektord i Hemnes*. Hemnes kommune.
- Butler, W. Richard 1994. The Geography of Rock: 1954–1970, i *The Sounds of People and Places, A Geography of American Folk and Popular Music*, 3. utg., (red. George O. Carney). Maryland/London: Lanham, Md: Rowman & Littlefield Publishers.
- red.) 2010. *The Ethnographic Self as Resource – writing memory and experience into ethnography*. New York: Berghahn Books.
- Fornäs, Johan 2004. *Moderna människor, Folkhemmet och jazzen*. Stockholm: Norstedts Förlag.
- Frith, Simon, Matt Brennan, Martin Cloonan, and Emma Webster 2013. *The History of Live Music in Britain, Volume 1: 1950–1967*. Farnham: Ashgate.
- Gossberg, L. 1992. *We Gotta Get out of this Place: Popular Conservatism and Post-modern Culture*. New York: Routledge.
- Grimi, Bodil 1994. «Då sku det bli storanlegg i Korgen!» *Rossågutbyggingen. Kvinner og menn i bygde- og anleggsliv 1946–1960*. Rapport nr. 2, Mo i Rana-prosjektet. Historisk institutt, Trondheim: Universitetet i Trondheim.
- Hebdige, Dick 1983. *Subkultur og stil*. Århus, Sjakalen forlag.
- Johnsen, Bjørn 2012. *Mosjøens pophistorie 1950–2012*. Mosjøen: Jerv forlag.
- Johnsen, Tore 2013. *Elektrisk piggråd – en dokumentarfilm om rock'n'roll og popmusikk i Tromsø mellom 1958 og 1964*.

- Innspilt og produsert v. Blender 11 studio, Våler av Tore Johnsen.
- Krims, Adam 2003. «Marxist analysis without Adorno: popular music and urban geography», i *Analyzing Popular Music*, (ed. Alan F. Moore). Cambridge: Cambridge University Press.
- Larsen, Ove (2003). «Rock som uttrykk for lokal identitet – en studie av rockegruppene «Freak» og Igor Kill and the Sitting Bulls» fra Hemnesberget». *Studia Musicologica Norvegica* 31: 85–102. Oslo: Universitetsforlaget.
- Larsen, Ove 2011. «Nordområdenes musikk – om folkemusikkens rolle og stilling sett fra nord». *Musikk og tradisjon* 25, 2011: 120–147. Oslo: Novus forlag.
- Larsen, Ove 2013. «Nordområdenes musikk II – nordnorsk folkemusikk som politisk og pedagogisk pensum». *Musikk og tradisjon* 27, 2013: 80–94. Oslo: Novus forlag.
- Larsen, Ove 2012. «'Fra kaffe i Korgen til bingo på Mo' – rock som uttrykk for lokal identitet», i *Musikk, politikk og globalisering* (red. Dybo/Oversand), s. 283–309. Trondheim: Akademika forlag.
- Lortat-Jacob, Bernard 1995. *Sardinian Chronicles*, Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lorås, Jostein 1994. *Reguleringa av Røsvatnet – Noregs verste naturinngrep? Menneske og bilde fortel*. J. Lorås: egen utgivelse.
- Lorås, Jostein 2002. *Sjølssystemsetting og lønnsarbeid på Helgeland 1900–1950: en kulturanalyse av minner fra småbrukar- miljø*. Trondheim: NTNU, Historisk institutt.
- Lie, Anne Lene 2005. *De som bygde vår velstand. En fortelling om menneskene som skapte Røssåga-anleggene*. Oslo: Statkraft Energi a.s.
- Maurseth, Per 2003. «Mo i Rana – en bit av fremmed kultur?», i Thomassen og Lorås (red.) *Spenningsens land, Nord-Norge etter 1945*. Ad Notam Gyldendal.
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Myklebost, Kari 2002. *Muntlige fortellinger som kilder – refleksjoner rundt teoretiske og metodiske aspekter ved bruk av muntlige kilder som inntak til identitet*. Hovedoppgave i historie. Tromsø: Institutt for historie, Universitetet i Tromsø.
- Niemi, Mikael 2001. *Populærmusikk fra Vittula*. Oslo: Pax forlag.
- Olsen, Per Kristian 1998. *Det norske popeventyret. Pussycats og norsk rock på 60-tallet*. Oslo: Cappelen.
- Rapport, Nigel 1997. *Transcendent Individual. Towards a literary and liberal anthropology*. London: Routledge.
- Thomassen, Øyvind 1997. «Sivilisasjonens utpost og den kalde krigen», i Thomassen og Lorås (red.) *Spenningsens land, Nord-Norge etter 1945*. Oslo Ad Notam Gyldendal.
- Willis, Paul 1990. *Common Culture – Symbolic work at play in the everyday cultures of the young*. Milton Keynes: Open University Press.