

# MASTEROPPGAVE

---

Emnekode: MUV450

Navn på kandidat: Geir Tømmerberg

## HØNSEHUSET LYDSTUDIO A/S - atmosfære, mellom næring og kultur

---

Dato: 1.8.2016

Totalt antall sider: 100



Postboks 688. 8001 BODØ. Tlf.: 75 52 70 99





## Forord

Jeg har angret bittert. Selvfølgelig var det ikke et smart trekk å skrive masteroppgave om noe som interesserer, og direkte eller indirekte, angår såpass mange av mine venner og kjente. Det vil si hvis hensikten var å unngå forventninger og vennlig press fra omgivelsene. Men nå er jobben gjort, og jeg kan møte alle spørsmål om leveringstidspunkt og framdrift med et fast blikk, og et tydelig og klart svar, jada, jeg er ferdig og har levert! Tiden med flakkende blikk og diffuse svar er over.

Mange skal takkes. Først vil jeg takke mine medstudenter på masterstudiet i musikkvitenskap ved Høgskolen i Nesna, 2013 til 2015, for en hyggelig og lærerik tid. Dernest vil jeg takke alle som har undervist ved det samme studiet. Samlingene har i stor grad vært preget av høyt faglig nivå, og interessante diskusjoner. Alt dette presentert på en måte som har medvirket til et godt læringsmiljø. En spesiell takk til mine veiledere, professor Ove Larsen (i tidlig fase), og professor Svein Halvard Jørgensen (etterhvert, og til slutt). Veiledningen har vært motiverende, grundig og lærerik.

Så er det på sin plass å takke alle mine venner og kjente i musikkmiljøet i Bodø. Det har vært svært viktig for oppgavens innhold å kunne ta kontakt med flere for å avklare detaljer eller trekke de store linjer. Jeg har heldigvis møtt kun velvillighet i denne sammenheng. Hans Trygve Holm i Avisa Nordland har gitt meg tilgang til avisens historiske arkiv, noe som har vært svært nyttig. Kjell Nordeng, frilans musikkjournalist og en kjenner av musikkmiljøet i Bodø, har også bidratt. Mine medgründere i «Hønsehus-gruppen» må selvsagt takkes; Bård Bergrabb, Rune Mathisen og Are Bredahl Simonsen har kommet med viktig info og gode innspill. En spesiell takk til Are som har hovedrollen i oppgavens andre del, og som har delt av sine erfaringer i flere runder. Godt jobba, gutta!

Jeg vil takke mine foreldre for å ha gitt meg mulighet for musikalsk utvikling i oppvekstårene, og også for å ha støttet økonomisk når nye instrumenter skulle kjøpes. Min nærmeste familie har utvist stor tålmodighet i skriveperioden. Kjellerstua har vært okkupert som et slags «master-room», denne blokkaden kan nå oppheves, og rommet kan igjen brukes som normalt.

## Innholdsfortegnelse

1 Innledning.....	4
1.1 Bakgrunn for oppgaven .....	5
1.2 Oppgavens formål, problemstilling.....	5
1.3 Avgrensninger.....	7
2 Teoretiske perspektiver.....	10
2.1 Musikk som vare.....	11
2.1.1 Kulturindustrien.....	12
2.1.2 Frith om industrialiseringen av musikk .....	15
2.1.3 Sammenfatning.....	18
3 Metode.....	19
3.1 Utvalg .....	21
3.2 Kvalitativt intervju/samtale .....	22
3.3 Feltarbeid.....	23
3.4 Feltarbeid i egen kultur.....	24
3.5 Narrativ tilnærming .....	26
4 Studiotilbud i Bodøområdet før 1990.....	28
4.1 NRK-tida.....	28
4.1.1 Oppsummering.....	31
4.2 Prosjektfilm AS.....	32
4.2.1 Oppsummering.....	34
4.3 Experience Records - Mosjøen.....	34
4.3.1 Oppsummering.....	36
4.4 AVideo Studio .....	37



4.4.1 Oppsummering.....	39
4.5 Ringkjøb studio.....	39
4.5.1 Oppsummering.....	40
4.6 Kapitteloppsummering - refleksjon.....	41
5 Et studio blir til.....	44
5.1 Idéen unnfanges.....	44
5.2 Nordland kultursenter.....	45
5.3 Hønskekonserter, og annen dugnad.....	48
5.4 Et vendepunkt.....	51
5.5 Aksjeselskapet etableres.....	55
5.6 Økonomiske forhold.....	59
5.7 Oppsummering, refleksjon.....	61
6 Lyd og produksjon.....	64
6.1 Kort historikk.....	64
6.2 Jakten på den gode lyd.....	66
6.3 Status ved oppstart.....	67
6.4 Veien videre.....	69
6.5 Dogme.....	71
6.6 Produksjon.....	72
6.7 Are Simonsen og produsentrollen.....	74
6.8 Oppsummering.....	77
7 Oppsummerende kommentarer.....	80
8 Referanser.....	85
8.1 Litteratur.....	85
8.2 Personlig kommunikasjon/intervjuer.....	87

8.3 Protokoller og annet upublisert materiale.....	88
8.4 Internettkilder .....	88
8.5 Vedlegg .....	88

# 1 Innledning

Et rop, og et ekko. Ekkoet må vel kunne sies å være det første «lydopptak» av den menneskelige stemme noensinne. Stor var nok overraskelsen til det første menneske som ble oppmerksom på dette fenomen, lenge før Edison, Scott, Berliner og alle andre som har fått æren av å være lydopptakspionerer.

Da jeg var ca 10 år gammel våknet min interesse for lydopptak. Mine hjelpemidler til å utføre disse har vært alt fra kassettpillere til portastudio, og etterhvert også Tandbergs legendariske spolebåndspiller med sound-on-sound-funksjon. Siden førte interessen for musikk og lyd meg inn i et miljø der jeg brått ble medeier i et lydstudio i Bodø, noe tilfeldig. Som masterstudent i musikkvitenskap var jeg av den oppfatning at den empiriske delen av masteroppgaven burde handle om noe man ikke var en del av selv. Dette for å kunne inneha den korrekte objektivitet og et nysgjerrig utenfraperspektiv. Etter samtaler med faglig ansvarlige på studiet kom jeg etterhvert fram til at det å ha vært en del av eksempelvis et kulturelt entreprenørskap kan være en styrke, og ikke en svakhet i en slik sammenheng. Denne fordelene bestemte jeg meg for å forsøke å utnytte, dermed var masteroppgavens forskningsobjekt funnet, Hønehuset Lydstudio A/S i Bodø.

I oppgavetittelen blir begrepet atmosfære brukt om Hønehuset. Dette uttrykket har i denne sammenheng en dobbel betydning. For det første er det ikke tvil om at det på enkelte varme sommerdager kunne kjennes en nokså tydelig eim av gammel høsemøkk i lydstudioet vårt. Men på den annen side var stedet kjent for å ha en hyggelig atmosfære, og rett og slett være et trivelig og givende sted å være. Musikkjournalist i Avisa Nordland, Rune Slyngstad, kommenterer dette slik:<sup>1</sup>

Hønehuset hadde en egen aura; en egen stemning. Rommene, og innredningen av dem, gjorde at musikere senket skuldrene og koste seg der. Det var ikke fasjonabelt, men veldig koselig. Akkurat det var nok med på å gjøre innspillingene ekstra varme og gode.

---

<sup>1</sup> Rune Slyngstad, e-post, 10. november 2014.



## 1.1 Bakgrunn for oppgaven

Jeg husker det som om det var i går. Støvet og stanken. Halmen og hønseskiten. Selve prosessen med å renovere et hønseshus innvendig, og gjøre det om til et lydstudio, var både spennende og inspirerende. Spennende fordi vi aldri visste hva neste dag ville gi oss av uforutsette bygningsmessige utfordringer, og inspirerende fordi vi skjønnte at vi var på god vei til å lage noe som kunne få betydning for Bodøs musikkliv, og dermed også oss selv. Vi gikk rundt med støvmaskene, og så nok ikke på oss selv som representanter for innovasjon og pilotvirksomhet, selv om det kanskje var det vi var.

Et lydstudio i Bodø, eid og drevet av musikere, og med en nonprofitt-filosofi, var noe nytt. Flere kommersielle aktører hadde prøvd seg på studiodrift, uten hell. Rammene rundt vårt prosjekt kunne nesten ikke passet bedre. Et musikkliv i vekst, aktive musikk-klubber, opprettelsen av Nordland kultursenter, og musikere som søkte samarbeid over sjanger- og miljøgrenser. Og hønseshuset som lokale var det svært få andre som ville ha, men vi så potensiale i bygget. Vårt utgangspunkt med lavkostnadsdrift og dugnadstenknig var viktig her, vi kunne klare oss med lite, siden det kun var våre egne krav til arbeidsforhold vi måtte tilfredsstille. Sammenlignet med kommersielle aktører hadde vi et fortrinn her. Vi maktet å forvandle det fra et hønseshus til et innspillingsstudio med sjel og egenart, og etterhvert også eget toalett.<sup>2</sup>

Det å skape noe på egenhånd er nå én ting, men det å skape noe sammen med andre, er noe spesielt. Å kunne drøfte med flere når avgjørelser må tas, og det å kunne dele på bekymringer er noen av fordelene med å være flere. Hønseshuset Lydstudio A/S<sup>3</sup> er historie, det kapitlet er over. Men den historien ønsker jeg å fortelle.

## 1.2 Oppgavens formål, problemstilling.

Tiden etter 2. verdenskrig var i store trekk preget av økonomiske oppgangstider og et positivt syn på framtida. Dette hadde betydning på svært mange områder, også det kulturelle.

---

<sup>2</sup> Driften var i gang i 3-4 år før bygget fikk eget toalett.

<sup>3</sup> Heretter også kalt Hønseshuset.

Underholdningsindustrien opplevde vekst, og en stadig økende globalisering førte til at kulturelle uttrykk ble spredt raskere enn noengang. I Europa førte dette til at vi fikk en framvekst av musikalske konstellasjoner og kulturelle uttrykk som var tydelig inspirert av amerikansk kulturindustri, eksempelvis film og populærmusikk. Også vi i Norge lot oss inspirere av denne importen, tyngdepunktet flyttet seg etterhvert til England, og i musikkammenheng var de engelske bandene Beatles og Shadows til stor inspirasjon for unge musikere som ville gjøre karriere. Begrepet Shadowsband ble etablert her i landet ca 1960, og beskrev et band med den klassiske besetningen to gitarer, trommer og bass.

Også i Bodø og omegn ble det dannet slike band på 1960-tallet. Her kan nevnes Vanqueros, Hunters, 1-2-6, Few, og mange flere. Mine informanter kan fortelle om et rikt bandmiljø fra midt på 1960-tallet og videre utover. Slik sett er Bodø sammenlignbar med mange andre byer og steder fra denne perioden, med et voksende populærmusikkmiljø.

Jeg har valgt å ta utgangspunkt i dette populærmusikkmiljøet, og det økende behovet aktørene i dette feltet hadde for å kunne få lydfestet sine kulturelle uttrykk. Min problemstilling blir da: Hvilke prosesser ledet fram til og formet det utøverstyrte Hønsehuset Lydstudio A/S? Og hvilke estetiske preferanser, klanglige og produksjonsmessige idealer ble utviklet i Hønsehuset, og hvordan kan dette sies å ha ført til økt kompetanse og derved «konkurranseskraft» i selskapet?

Jeg vil beskrive etableringen av Hønsehuset Lydstudio A/S i Bodø, og gjøre rede for hvilke prosesser og vurderinger som førte til at dette selskapet ble dannet, som et utøverstyrt entreprenørskap. Hvilke tråder er det naturlig å trekke til lignende bedrifter i tiden før selskapet ble dannet, og hvilke forutsetninger hadde Hønsehuset for å lykkes?

Når jeg skal ta for meg historien om tilblivelsen av et lydstudio i Bodø rundt 1990, er det naturlig å trekke linjer bakover i tiden. En del av popdrømmen var å få spilt inn sin musikk i et studio, og få den spredt til flere. Denne drømmen om et kommersielt gjennombrudd, med tilhørende platekontrakt og stjernestatus, har inspirert og motivert utallige musikere opp gjennom tidene, selvsagt også i musikkmiljøet i Bodø. Derfor vil jeg se på hvilke muligheter musikere har hatt for å få gjort innspillinger her i lokalmiljøet. Dette vil bli en kronologisk

framstilling av det som jeg ut fra mine informanternes utsagn oppfatter som «hovedtilbud», altså det som de fleste i det etablerte musikkmiljøet i Bodø kjente til, og benyttet seg av.<sup>4</sup>

Deretter vil jeg fokusere på prosessen rundt etableringen av Hønehuset Lydstudio A/S, som er denne oppgavens hovedtema. Her vil jeg beskrive tilblivelsen av et musikereid lydstudio, og hvordan dette må tilpasse seg markedsmekanismer og kommersielle utfordringer. Sagt på en annen måte, gjør det selv-mentalitetens møte med markedet.

Etter dette vil jeg la en av hovedaktørene i denne prosessen fortelle sin historie. Are Bredahl Simonsen var lydtekniker og produsent gjennom hele Hønehusets eksistens, og jeg vil forsøke å få fram hans «ideologi» og strategier i sitt virke. Med dette ønsker jeg å belyse hvordan økt teknisk kompetanse, og klanglig og produksjonsmessig kunnskap og erfaring ledet til stadig høyere status og etterspørsel i markedet.

Sammenfattet vil dette si at jeg etter å ha beskrevet tilnæringsmåter, metoder og teorier, vil fortelle denne historien i tre deler. Forhistorien, deretter historien, mens del tre går svært nær en sentral aktørs tanker rundt sin aktivitet og tilhørende metoder i sitt virke.

### **1.3 Avgrensninger**

Ethvert område som skal undersøkes, må defineres, avklares og begrenses før selve undersøkelsen kan ta til. Innen arkeologien er det eksempelvis nødvendig å vite størrelsen på området som skal undersøkes, jordens beskaffenhet der det skal graves, og også hvor dypt gravingen skal foregå. Dette er selvsagt for å finne ut hvilke redskaper man skal benytte i arbeidet. Analogt overført til denne oppgavens tema, blir det altså av nødvendighet å avklare hvor vidt beretningen om lydstudioets tilblivelse skal favne. Hva er formålstjenlig å trekke inn av parallelle historier fra samme tid, for eksempel. Og hvilke metoder og tilnæringer er det nærliggende å benytte?

I denne oppgaven har vi med et lydstudio å gjøre, som ved første tanke er naturlig å plassere under musikkindustri-paraplyen, altså som næringsdrift. At driften er organisert som et aksjeselskap, er med på å understøtte denne plasseringen. Men i dette konkrete tilfellet er det

---

<sup>4</sup> Her vil jeg forsøke å konstruere kronologi, hva førte til hva. En retrospektiv årsakskjede er målet.



likevel ikke fullt så åpenbart som det kan virke. Da studioet hadde eksistert i ca to år, ble det fra eiersiden uttrykt et behov for en selger, en som kunne promotere og selge inn Hønsehuset som produkt til potensielle kunder. I denne sammenheng ble det laget en søknad om å få tildelt en SKAP-arbeidsplass ved studioet. Dette tiltaket var en ordning fra arbeidsmarkedsetaten for å stimulere til nyansettelser i bedrifter. Det interessante her er at denne søknaden ikke ble skrevet av styret i Hønsehuset, heller ikke av daglig leder i bedriften. Den ble skrevet og sendt fra kulturkontoret i Bodø kommune.

Hønsehuset A/S er et musikereid studio opprettet blant annet ved offentlige innsatsmidler via PTD-prosjektet. Utviklingen og etableringen av lydstudioet har således pågått i nært samarbeid med Bodø kommune, kulturkontoret. [...] Lydstudio-drift er en bransje som det er vanskelig å drive lønnsomt innenfor. Hønsehuset A/S har til nå bevist at de behersker og har den nødvendige kompetanse innenfor selve studiofaget. Det er imidlertid nødvendig å legge innsatsmidler inn på markedsførings- og salgssiden i tiden som kommer, for å sikre bedriften nødvendig kundegrunnlag. Spesielt gjelder dette det lokale markedet (Brev fra Bodø kommune, kulturkontoret, 27.11.91).

Kulturkontoret ved Bodø kommune følte altså et såpass sterkt eierskap til bedriften Hønsehuset A/S, at de på vegne av bedriften søkte om midler fra arbeidsmarkedsetaten til å ansette en selger. En annen mulig tolkning av dette brevet kan være at kulturkontoret ville gi en slik søknad kulturfaglig tyngde, «for å sikre bedriften og derved de offentlige investeringene som er lagt inn i den.» (ibid).

I forbindelse med etableringen av Hønsehuset Lydstudio A/S ble det gitt et betydelig økonomisk tilskudd fra PTD-prosjektet.<sup>5</sup> Dette prosjektet ble evaluert av Nordlandsforskning, noe som resulterte i rapporten «Marked for kultur?», skrevet av Gunnhild Aasmoe, og utgitt i 1990. Her kan vi lese at Bodø kommune etterhvert valgte kultur som satsningsområde, og hadde som målsetting å gjøre «Bodø til en kulturby i nasjonal klasse.» (Aasmoe, 1990, s. 28). Mer interessant, med denne masteroppgavens tema i tankene, er at man i rapporten finner definisjoner og tilnærminger til kulturbegrepet. Begrepet kultur blir drøftet, der «hensikten er å få en bedre forståelse av kultur i forhold til næringsutvikling, og å plassere PTD-prosjektet i

---

<sup>5</sup> Dette prosjektet blir senere omtalt i kapitlet som handler om selve etableringen av Hønsehuset Lydstudio A/S.

Bodø innenfor en slik diskusjon.» (Aasmoe, 1990, s. 44). Sammenfattet ender denne drøftingen med at PTD-prosjektet i Bodø satser på følgende to områder innen kultur:

- a. kultur som miljøfaktor
- b. kultur som en vare

Videre i rapporten blir motsetninger og samarbeid mellom næring og kultur belyst. «Forholdet mellom kulturliv og næringsliv er samtidig et forhold mellom idealisme og pragmatisme, og mellom nonprofit-arbeid og bedriftsøkonomisk lønnsomhet.» (Aasmoe, 1990, s. 46).

Drøftingen trekkes videre til å omhandle hva som er lønnsom og ulønnsom kultur, og senere om det er noe poeng å støtte et kulturtiltak som ikke er bedriftsøkonomisk lønnsomt. Her argumenteres det med at en slik støtte kan være samfunnsøkonomisk lønnsom, selv om ikke det bedriftsøkonomiske lønner seg. Mitt poeng med å henvise til og sitere fra denne rapporten, blir tydeliggjort i kapitlet om «kulturtiltak eller bedriftstiltak?» Her klargjøres det tydelig at det i denne sammenheng er vanskelig å definere grensegangene mellom næring og kultur, disse grensene er utydelige. Det konkluderes med at «...overgangen mellom bedrifter og kulturtiltak er flytende.» (Aasmoe, 1990, s. 48).

Hønsehuset var ett av 28 prosjekter som fikk støtte fra Bodø kommune. Ut fra ovenfornevnte momenter, det vil si søknaden om SKAP-midler og PTD-rapportens konklusjoner om bedriftstiltak og kultur, vil jeg plassere Hønsehuset Lydstudio A/S et sted rundt midten på en tenkt akse mellom de to tentative ytterpunktene «ren næring» og «ren kultur».

## 2 Teoretiske perspektiver

According to one commonly held approach to the music industry, commerce suppresses creativity, giant corporations squeeze out independent companies, and production for the market replaces music making for the people (Bennett, Shank og Toynbee, 2006, s. 227).

Handel som undertrykker det kreative, store selskaper som sluker de små og uavhengige, og produksjon av musikk for sin egen del. Dette kan være utgangspunkt når jeg skal drøfte hvordan musikk har gått fra å bli presentert av spillende musikere, til å bli en vare og en del av en multinasjonal industri; kulturindustrien.

The music business is commonly referred to in the literature and in public policy as one of the «cultural industries» or «culture industries». These are usually described as those industries that create, produce and distribute goods and services that are cultural in nature, and may be further defined by their relationship to copyright as a primary means of control over the economic functions of those industries (Anderton et al., 2012, s. 8).

Selv om musikkindustrien som begrep i sitatet ovenfor blir definert som en del av kulturindustrien, er det ikke selvsagt at disse i alle sammenhenger kan behandles og omtales likt. En nyansering er på sin plass, og det er i stor grad diskutabelt om det å ha sitt virke i en slik bransje er en spesielt kreativ aktivitet. Keith Negus hevder i sin bok *Music Genres and Corporate Cultures* (1999) at det blir for enkelt å overføre Adornos kritikk av kulturindustrien direkte til musikkbransjen, til det er eksempelvis filmindustrien og platebransjen altfor forskjellige. Forholdet mellom begrepene kreativitet og industri, og spenningen som oppstår mellom disse, blir også diskutert i boken. Hva vil artister på den ene side skape, og hva vil plateselskapene på den andre side produsere, promotere og gi ut?

Jeg vil ta utgangspunkt i to innfallsvinkler som er relativt forskjellige. Først vil jeg ta for meg Adorno og Horkheimers etablering av begrepet kulturindustri, slik dette presenteres av Sørensen, Høystad, Bjurstrøm og Vike (2008). Dernest vil jeg rette søkelyset mot Simon Friths framstilling av, og tanker rundt prosessen med industrialiseringen av musikk.



## 2.1 Musikk som vare

Once musical sound is reified - made into a thing - it becomes transportable, salable, collectable and manipulable in ways that had never before been possible (Katz, 2004, s. 5).

I disse dager er musikk tilgjengelig for publikum på mange forskjellige vis. Innspilt musikk kan kjøpes på CD eller vinyl, og radiokanaler verden over benytter musikk som sitt hovedinnhold. Musikk kan også streames fra internett, ved hjelp av leverandører som for eksempel Wimp/Tidal, Spotify eller Apple Music. Disse har egne systemer for betaling av den tjenesten man ønsker, eksempelvis kan det være differensierte priser for forskjellig lyd kvalitet, man har også mulighet til å kjøpe seg unna reklame dersom man ikke vil ha dette. I tillegg til dette kan musikk fortsatt konsumeres live, man kan som publikummer overvære konserter eller forestillinger, musikk blir framført av levende musikere. Og da er vi tilbake ved utgangspunktet, et musikkstykke framført for et publikum. Dette er ingen vare for videreforedling, det er en opplevelse som nytes i øyeblikket.

E.g. the service a singer performs for me satisfies my aesthetic needs, but what I enjoy exists only in an action inseparable from the singer himself, and once his work, singing, has come to an end, my enjoyment is also at an end; I enjoy the activity itself — its **reverberation** in my ear (Karl Marx, gjengitt i Randles, 2015, s. 68).

Sitatet av Marx understreker at musikken er en her og nå-hendelse som tilfredsstillende estetiske behov, og når den stilner, er også nytelsen over. Slik var det fram til 1877, da en ny æra begynte.

I 1877 kom oppfinnelsen som skulle vise seg å ha svært stor betydning for mulighetene til å gjenskape produsert lyd, Thomas Alva Edison fant opp fonografen. I følge historien skal politikeren Thomas Mason ha framført barnerimet *Mary Had a Little Lamb*, dette ble tatt opp på en voksrull, dermed var begrepet lydfesting en realitet. Emile Berliner fulgte i 1887 opp med å utvikle grammofonen, og laget en teknikk for å masseprodusere plater. Dermed var musikkindustrien etablert som fenomen, og den første av mange formatkriger var i gang, voksrull mot grammofonplate. Den videre teknologiske utviklingen i musikkindustrien vil jeg komme tilbake til i et senere kapittel.

Straks begrepet «industri» er siste del av et sammensatt ord, tenker mange på dette som noe negativt. Masseproduksjon er et stikkord her, det produseres mange kopier av en original. Implisitt i denne tankegangen er at verdien av alle disse kopiene umulig kan være spesielt høy, det finnes jo så mange av dem! En enestående original må verdsettes mye høyere enn en mengde kopier. Men så lenge et marked står klar til å omsette og videreselge disse kopiene, blir masseproduksjonen holdt i gang.

### **2.1.1 Kulturindustrien**

I et kapitalistisk system er det et mål at et produkt skal innbringe mer inntekter enn hva det koster å produsere produktet. Slik blir det mulig å tjene penger på det man har produsert. Når musikk er blitt et produkt, en vare, må også dette produktet inn i et system som må innordne seg de markedsmessige systemer. Dette betyr igjen at det kommersielle målet blir å øke inntektene, og å redusere produksjonskostnadene. På denne måten blir musikk og kultur et produkt på linje med alle andre, noe som for mange kan virke underlig og selvmotsigende. Kunsten skal jo være fri, en uavhengig stemme som ikke skal være bundet av kapital og kommersielle interesser.

Theodor Adorno var en viktig del av Frankfurter-skolen, som «...i 1930-årene med sine kritiske studier av kulturindustri og massekommunikasjon ikke bare utgjør en inspirasjon for de moderne kulturstudiene - den er i seg selv en forløper for disse eller tidlig utgave av dem.» (Sørensen, Høystad, Bjurstrøm og Vike, 2008, s. 50). Adornos skrivelser om kapitalisme som påvirker kulturen er interessante å trekke fram her, av to årsaker. For det første var han veldig tidlig ute med denne kritikken, og for det andre har hans synspunkter, som for mange har virket provoserende, ført til at mange teoretikere har «måttet» ta standpunkt til dem.

Utgangspunktet for Adornos kritikk av kulturindustrien kan vi finne i *Oplysningens dialektik*, skrevet sammen med Horkheimer fra 1942 til 1944. Her blir forfatterens pessimistiske syn på kulturindustrien begrunnet i den motsetning at den moderne utvikling på den ene side fremmer kunstens autonomi, mens den på den andre side truer den. Kulturen blir forvandlet til en industri, som er ytterst risikabel, fordi alle «...dens positive sider risikerte å vike for dens

negative.» (Sørensen et al., 2008, s. 199). Kulturen blir bokstavelig talt forandret til en industri, og blir underkastet de økonomiske spilleregler, og gjort til en hvilken som helst vare på markedet (ibid). Denne tolkningen kommer også fram i annen litteratur, for eksempel skriver Andersen og Kaspersen: «Derefter følger et kapitel om «Kulturindustri. Oplysning som massebedrag», hvor den moderne massekultur kritiseres for i dobbelt forstand at indordne kulturen i varens kredsløb.» (Andersen og Kaspersen, 2000, s. 173). Adorno og Horkheimers kritikk av kulturindustrien blir med dette utgangspunktet for en stadig økende kritikk av massekulturen. Denne kritikken gikk etterhvert implisitt ut fra at massekulturen var kvalitetsmessig underlegen (Sørensen et al., 2008).

Det faktum at musikologen Richard Middleton gir plass til et eget kapittel som omhandler Adornos syn på populærmusikk og massekultur i sin bok *Studying Popular Music*, sier sitt om hvilken posisjon og status Adorno hadde, og fortsatt har innen dette fagfeltet. Middleton begrunner sitt valg blant annet ut fra at Adornos polemikk mot populærmusikken er så bitende i sin form, så sammensatt og kompleks, at den nærmest ber om å bli sett nærmere på fra flere ulike synspunkter. Videre blir Adorno innrømmet høy grad av grundighet, og faglig dyktighet, noe som illustreres slik: «Adorno's is the most systematic and the most searing analysis of mass culture and the most challenging for anyone claiming even a scrap of value for the products that come churning out of the music industry.» (Frith, gjengitt i Middleton, 1990, s. 35). I følge Middleton er det viktig å ha i tankene hvilken tidsepoke Adornos tekster er skrevet i, og at hans synspunkter er formet av historien i 1930- og 1940-årenes Europa. Men ingen av de noe nyere tekstene fra tidlig på 1960-tallet, tyder på at Adorno hadde forandret sitt grunnsyn (Middleton, 1990).

Middleton går grundig til verks når han setter Adornos syn på populærmusikk og kultur for massene under lupen. Hovedinnvendingen fra Middleton synes å være at Adorno i for stor grad generaliserer, og med dette mister nyanser i sin framstilling av kulturindustrien (Rørstad, 2010). I sammenheng med sin kritikk av populærmusikken, trekker Adorno fram «standardization» som et element som trekker ned egenarten, og dermed kvaliteten på musikken. Standardiseringen av musikalske hitlåter gjør «tenkingen for deg», var Adornos påstand. Standardisering kan vi i denne sammenheng forklare med at hitlåter er laget etter samme mal form-messig. Som konkret eksempel på dette fenomenet, hadde Adorno trukket



fram «Down Mexico Way», en britisk ballade fra 1939. Denne mente han var laget i Tin Pan Alley-stil, og formatert etter formelen til hitmakerne fra USA. Middleton gjør i sin artikkel en grundig musikalsk analyse av denne låten, og tilbakeviser i stor grad Adornos påstander med disse analysene. Formforskjeller blir påvist, og Adornos utsagn svekkes. Dermed kan Middleton slå fast at Adornos påstander i denne saken ikke er grundig nok begrunnet med empiriske fakta, og dermed ikke kan sies å stemme i vesentlig grad.

Den franske filosofen Jacques Rancière har befattet seg mye med tematikk som kunst og estetikk, økonomi, makt og politikk. Han er kjent for sin reformulering av hva politikk innebærer, og også hvilken relasjon politikk og estetikken har. Dette vil jeg komme tilbake til senere i oppgaven. Noe som er interessant i denne sammenheng, og som omhandler Adornos syn på musikk, kulturindustri og estetikk, er uttalelser Rancière kom med i et intervju gjort i Norge i 2011.<sup>6</sup> Her finner vi utsagn som støtter Middletons synspunkter på Adornos noe manglende kjennskap til detaljer i eksempelvis musikalske sjangre. En spesifikk estetisk dannelsesprosess på et bestemt felt, gir en forutsetning til å skille hva som eksempelvis er «bra rap, eller dårlig rap.» (Agora, 2012, s. 232). Samtidig er ikke Adornos musikalske oversikt nok til å kunne skjelle de forskjeller i for eksempel jazzen som dedikerte jazzkjennere er i stand til. Det er ikke tilstrekkelig å si at man kan bevise at jazz er dårlig musikk på grunn av at dens musikalske grep er simple, som Rancière mener Adorno har uttalt. Dermed støtter Rancière Middletons holdning om at Adorno ikke har den nødvendige sjangerkunnskap og kjennskap til detaljer for å kunne devaluere enkelte kunstuttrykk kvalitetsmessig.

Selv om ikke Middleton gir Adorno rett i sin kritikk av populærmusikken, dels på grunn av manglende empiri, og dels for at den i for stor grad kun er basert på spredte tanker, gir han Adorno mye rett i sin kritikk av musikkindustrien. Dennes søken etter monopol, kontroll og makt, som Adorno uttrykker det, blir delvis støttet av Middleton. Kritikken «...is at its strongest when applied to production; indeed, one can think of the Adornian picture of a totally administered, homogenous, determining process as the ideal type to which the industry constantly aspires.» (Middleton, 1990, s. 61).

---

<sup>6</sup> Publisert i tidsskriftet Agora, nr. 4, 2012.

Middleton kritiserer som tidligere nevnt Adorno for at hans teorier er for sterkt basert på et Europa fra 1930- og 1940-årene, men mener også at vi bør forstå han nettopp ut fra dette faktum. «...if we are to *understand* him - and so to make use of him, rather than simply dismissing him as an embittered elitist pessimist.» (ibid).

## 2.1.2 Frith om industrialiseringen av musikk

The contrast between music-as-expression and music-as-commodity defines twentieth-century pop experience. It means that however much we may use and enjoy its products, we retain a sense that the music industry is a bad thing - bad for music, bad for us. Read any pop history and you will find in outline the same sorry tale. However the story starts, and whatever the author's politics, the industrialization of music means a shift from active musical production to passive pop consumption, the decline of folk or community or subcultural traditions, and a general loss of musical skill (Frith, gjengitt i Bennett et al, 2006, s. 231).

Simon Frith, en britisk musikk-sosiolog og tidligere musikk-kritiker, skriver et kapittel om industrialiseringen av musikk i boken *The Popular Music Studies Reader*. (2006) Her diskuterer han det problematiske ved at et musikalsk uttrykk skulle omformes til en vare, som igjen måtte inn på det kommersielle marked, og videreutvikles, og selges og kjøpes. For å forklare musikkindustriens utvikling, fokuserer han på tre hovedområder.

Den teknologiske utviklingen satte i gang det hele, Frith argumenter for at starten på plateindustrieventyret kan tidfestes til da Edisons fonograf ble lisensiert og godkjent for markedet i 1888. Riktignok ikke som salgsobjekt, men kun til leie. Heller ikke primært som musikkopptaker, men tenkt brukt som diktafon (Bennett et al., 2006). Før dette var noter den eneste måten man kunne konservere musikk på. Emile Berliner fulgte i 1887 opp med å utvikle gramfonen, og laget en teknikk for å masseprodusere plater. Dermed var musikkindustrien etablert som fenomen, og som tidligere nevnt, den første av mange formatkriger var nå i gang, voksrull mot gramfonplate. Berliner ser på gramfonen som en maskin egnet til hjemmebruk, og masseproduksjon av plater er hans målsetting. Han vil gjerne at «prominent singers, speakers or performers may derive an income from royalties on the sale of their phonographs.» (ibid, s. 233). I 1897 oppretter en av Berliner's samarbeidspartnere, Fred Gaisberg, et kommersielt innspillingsstudio. Formatkrigen fortsatte

fram til 1902, da de to konkurrerende selskapene som eide patentene ble slått sammen. Da disse patentene gikk ut i 1914, kom det en mengde nye fabrikanter inn på markedet. De ville også være en del av denne nye industrien, og nå ble det et mål å stadig forbedre kvaliteten på produktene. En slags «kvalitetskarusell» var satt i gang. De som lagde platespillere, laget som oftest også plater. Etterhvert ble det å kjøpe kun plater mer vanlig, og man kunne bytte ut sin gamle platespiller med en ny og forbedret versjon. Videre påpeker Frith at de som laget både platespillere og plater hadde svært gode år fra 1920 og utover. Plateselskapene var en del av elektriskbransjen, og var finansielt sett helt adskilt fra musikkbransjen. Selskapene brukte populærmusikk for å spre sine produkter, men de fleste mente at bransjen måtte bygge opp sine lagre med innspillinger av seriøs musikk. Det underliggende her var at man ville bruke de tekniske framskritt til å utvide tilbudet av seriøs musikk, også fordi primærmarkedet var den velstående middelklassen (ibid).

Frith trekker så fram tiden etter den internasjonale finanskrisen rundt 1930 som neste viktige moment. Krisen gjorde at familier hadde svært lite kapital som kunne brukes på fritidssysler, og salget av platespillere og plater stupte dramatisk. Familiens fritidsvaner endret seg drastisk. I medieverdenen gjorde lydfilmen og radioen sitt inntog, og disse konkurrerte om de samme økonomiske midlene. Mange selskaper maktet ikke de dårlige tidene, og bukket under. Både i USA og Storbritannia fikk vi en utvikling der få og store selskaper styrte markedet. Disse selskapene hadde ofte flere avdelinger, og kunne håndtere plateselskap, radio og film, alt under samme paraply (ibid). Radioens inntog gjorde at inntektene fra platesalg nå kom fra rettigheter og royalties. Decca var det første selskap som startet med promotering og reklame, og oppdaget raskt at et slikt markedsgrep økte inntjeningen betydelig. Slike grep var også så kostbare at det kun var store selskaper som kunne make de økonomiske utgiftene dette krevde. På 1930-tallet forandret plateselskapene strategi. Nå forsøkte de å bygge en karriere for artister som ikke var kjente fra før, og med dette skape et nytt marked. Dette hadde også sammenheng med teknologisk utvikling, idet opptaksutstyret hadde blitt betydelig forbedret på slutten av 1920-årene. Bedre mikrofoner og elektrisk opptak var nå et faktum, og forbedringen i kvalitet passet for eksempel crooner-stemmer tilhørende eksempelvis Bing Crosby svært godt. Lydbildet signaliserte nærhet i mye større grad enn hva tidligere utstyr maktet å gjengi. «...crooning stars like Crosby could suggest an intimate, personal relationship with fans that worked best for domestic listeners.» (Bennett et al., 2006, s. 235).

Dette synet blir også understreket av andre skribenter, eksempelvis R. Burgess. «Crooners such as Bing Crosby (1903-77) used the properties of the new microphones to emphasize rich, vocal tones.» (Burgess 2014, s. 31). Radiomediet hadde stor betydning i denne sammenheng, fordi artistene fikk promotering her, og dermed mersalg av sine innspillinger. Med dette hadde plateselskapene og radiokanalene stor nytte av hverandre, konkurrenter var blitt venner. I denne perioden ble popularitet målt i platesalg og radiospilling, og publikumsmassen var vanskelig å kategorisere. Dermed ble strategien å lage noe som flere lag av folket fra flere steder i landet kunne like, og samtidig la være å fornærme noen (Bennett, 2006).

Friths tredje og siste moment i gjennomgangen av industrialiseringen av musikk omhandler perioden etter 2. verdenskrig. Plateindustrien var etablert og velfungerende, produksjonsleddene på alle nivåer i produksjonen hang sammen med hverandre. Plateartister spilte inn sine verker, disse var formatert og tilpasset radiomediet. De som fikk mye radiospilling solgte mye plater, og fikk på bakgrunn av dette også mange tilbud om live-opptredener. På grunn av den amerikanske lydfilmindustrien i Hollywood, var USA det heteste stedet for populærkulturen nå. Amerikanske soldater drev også effektiv reklame for sine landsmenns plater, da de tok med seg dette kulturuttrykket dit 2. verdenskrig førte dem. De store navnene i populærmusikken ble nå sangerne, mens det tidligere hadde vært bandlederne. Dette skiftet gikk på langt nær upåaktet hen. I beste amerikanske stil ble det kjørt rettssaker og forbud, streiker og rettighetskrangler oppstod. På grunn av økonomisk og teknologisk framgang etter de harde 1930-årene, så nye forretningsideer dagens lys, og rent teknisk var opptaksutstyr nå av så høy kvalitet at man snakket om «...to make recorded sound a more accurate reproduction of «real» sound...» (Bennett et al., 2006, s. 237). Dette kom også såkalt seriøs musikk til del, og plateselskapet Decca etablerte en ny teknikk for å gjøre opptak av klassisk musikk. Denne gikk ut på å ikke bare gjøre opptak av selve framføringen isolert, men også ta med lyden av rom og miljø (Burgess, 2014).

Utviklingen av magnetbåndet var en svært viktig faktor for den teknologiske framgangen i denne perioden. Dette lagringsmediet førte til at produksjonskostnader til innspillinger ble langt lavere, dermed ble også flere uavhengige produksjonsselskaper dannet, såkalte indie-selskaper. (Independent) Videreutviklingen av magnetbåndet muliggjorde også en mengde nye teknikker, overdubbing, sound-on-sound, flersporsopptak, og klipping i selve båndet ga

helt nye muligheter. Dermed ble selve opptaksprosessen, og teknikken rundt denne, omskapt til et slags instrument. Man fikk muligheter til å konstruere uttrykk man ikke hadde hørt før, og produsenten ble med dette en like viktig del av studiojobbingen som musikerne. Dette synspunktet blir også støttet av produsenten Richard Burgess. «Music production is not only representational but also an art of itself.» (Burgess, 2013, s. 5).

Disse nye mulighetene har vært med på å utvikle studioinnspilt musikk til å bli svært forskjellig fra hva som kan framføres live. «Studio-made music need no longer bear any relationship to anything that can be performed live; records use sounds, the effect of tape tricks and electronic equipment, that no one has ever even heard before as musical.» (Bennet et al., 2006, s. 238).

### **2.1.3 Sammenfatning**

De teoretiske betraktninger presentert ovenfor om kulturindustrien generelt, og musikkindustrien spesielt, skal være et fundament for den videre presentasjon i denne oppgaven. Adorno som med sin noe grovkornede og standhaftige kritikk påstår at kulturindustrien bare reproducerer og søker makt, har fortsatt en sterk posisjon i kulturmiljøene. Derfor er hans teorier, og ikke minst reaksjonene mot disse, spennende og nyttig lesning. Med tanke på tidspunktet når disse tankene ble formulert, må vi innrømme Adornos tankegods relativt lang holdbarhet. Samtidig bør det nevnes at markedet i den tiden Hønehuset eksisterte var et helt annet enn på Adornos tid, og forandringen har fortsatt utover 2000-tallet. Musikkmarkedet er i dag mye mer fragmentert, makten er desentralisert og spredt utover globalt. I vår tid kan nesten «alle» spille inn musikk på en digital enhet, og spre den globalt med et par tastetrykk. Tilgjengelig teknologi har gjort at innspilling av musikk nå er blitt et kunstnerisk element, en del av musikernes individuelle kreative prosess.

Frith sin historiske framstilling av musikkindustrien gir meg konkrete knagger å henge Hønehusets etablering og utvikling på. I Hønehuset startet vi opp med kun analogt utstyr, og endte opp med fulldigitalt. Vi gikk hele veien fra å klippe fysisk i lydbånd, til å «cut/copy/erase/delete» på en datamaskin. Stadig nye formater måtte vi også forholde oss til; vinylplate, CD, kassett, mp3, for eksempel.

### 3 Metode

The study of the music industries is not a uniform endeavour. There are many and varied approaches that yield valid, interesting and important understandings about those industries, their cultural and economic impacts, and their effects on the lives of those who work in and interact with them (Anderton et al., 2012, s. 4).

I boken *Understanding the Music Industries* (2012) beskriver forfatterne flere mulige innfallsvinkler og metoder som er mulige å benytte når musikkindustrien skal plukkes fra hverandre og analyseres. Studiene kan foregå på et makronivå, der bransjens økonomiske betydning i det store og hele blir belyst. Det er også mulig å analysere aktivitetene til konkrete bedrifter eller firmaer, til og med enkeltpersoners virke kan være et mulig utgangspunkt for en slik analyse. Selvsagt er det også mulig å velge et innslagpunkt mellom de to nevnte, altså et sted mellom mikro- og makronivå (ibid).

En rekke metodiske tilnærminger til fagfeltet blir omtalt i boken. Organisasjonens struktur kan belyses, økonomisk infrastruktur likeså, hvilken betydning har det for en bedrift at man er avhengig av økonomisk suksess med en utgivelse, slik at dette videre kan finansiere de utgivelser som i utgangspunktet ikke er bærekraftige i seg selv. Dernest er det et interessant utgangspunkt å se på hvordan det er å virke i en verden der produktet er en intellektuell eiendom, et åndsverk man har copyright på. Skiller denne type vare seg spesielt ut fra sukker og sigaretter (ibid)?

Anderton og hans medforfattere foreslår langt flere tilnæringsmåter og metoder enn de ovenfor nevnte, og konkluderer med at det å se på objektet fra flere sider kan gi ny innsikt. «Interdisciplinary approaches may offer new insights into the music industries.» (ibid, s. 4). Dette synet finner jeg også argumentert for i annen litteratur:

I et komplekst sammensatt samfunn med økende grad av spesialisering er det et sterkt behov for at noen ser sammenhenger på tvers og kobler kunnskaper, erfaringer og ferdigheter fra ulike spesialdisipliner. Tverrfaglige studier og tverrfaglig forskning er et svar på dette behovet (Sørensen et al., 2008, s. 91).

Her blir metodepluralisme og tverrfaglighet beskrevet, og framstilt som en ny måte å foreta undersøkelser på, som ikke ble gitt rom for i tidligere etablerte, og adskilte fagdisipliner. Som konkret framgangsmåte blir det foreslått «...å ta utgangspunkt i en bestemt metode, for eksempel kvalitativ metode, og belyse materialet ut fra forskjellige teoretiske og ofte også historiske perspektiver.» (ibid, s. 91).

Hva så med mitt konkrete objekt, et lite lydstudio i Bodø? Tidligere har jeg plassert dette objektet et sted rundt midten på en tenkt akse mellom næring og kultur. Hvilke metoder er det hensiktsmessig å benytte i forskningen på dette?

Tradisjonelt sett er det slik at hvis man skal undersøke noe der antall (kvantitet) og utbredelse er viktig, benytter man en kvantitativ tilnærming. I denne tilnærmingen søker man å finne et representativt utvalg, og stille spørsmål som i utgangspunktet er enkle å tolke. Den kvalitative tilnærming søker å avdekke prosesser og data som ikke er målbare i kvantum eller frekvens (Thagaard, 2013). For å komme fram til et best mulig resultat i forskningen, er det en forutsetning at metodevalget er tilpasset det objekt man skal undersøke, da med bakgrunn i oppgavens problemformulering. Man vet ikke hvordan man kan spørre om noe, før man vet hva man ønsker å få svar på. Type problemformulering antyder type metode.

Tove Thagaard beskriver i sin bok *Systematikk og innlevelse - En innføring i kvalitativ metode* (2013) det faktum at kvalitative og kvantitative metoder tar utgangspunkt i svært forskjellig forskningslogikk. Hun fremmer også det syn at dette har betydning for hvordan prosessen blir, og også hvordan resultatene blir vurdert. På den ene side har man i kvalitativ metode et forhold mellom forsker og deltakere i forskningen, dette medfører at begge disse kan påvirke innsamlingen av empiri, ved måten de oppfatter hverandre på. Man former ofte sine svar ut fra hvem som har stilt spørsmålet. Denne argumentasjonen forutsetter at man har benyttet de vanligste metoder i kvalitativ forskning, intervju og deltakende observasjon.

På den annen side er kvantitative metoder basert på en slags avstand, eller distanse mellom forsker og deltakere i prosjektet. Det er ingen direkte kontakt mellom partene, og den som er forsker representerer noe utenfra, og ser på deltakerne med det perspektivet. Men selv om direktekontakt ikke er tilstede, kan en forsker påvirke deltakerne. Dette kan skje ved at



språklige formuleringer for eksempel i et spørreskjema kan være uklare, eller ledende. I begge disse tilnærmingene er det en utfordring for forskeren å ta høyde for den påvirkning han eller hun kan ha, og gjøre sitt beste for å minimalisere denne (ibid).

Den type data jeg ville ha tak i til å belyse min problemstilling, var en mikstur av foreliggende informasjon i form av referater, og andre arkiverte, skriftlige kilder, samt personlige beretninger fra personer tilhørende en bestemt gruppe. Denne gruppen var ikke spesielt ensartet, men hadde likevel en felles kunnskap som var viktig for dette prosjektet, nemlig et forhold til det objekt jeg skulle undersøke. I tillegg ser jeg på det som en fordel at jeg kunne trekke veksler på min egen kjennskap til objektet, siden jeg var en av de som var der «da det skjedde».

For å kunne skape en helhet, er det viktig å ha tilgjengelig så mange små biter som mulig. For å sette sammen et puslespill, må alle de små brikkene være der for at hele bildet skal bli fullført. I forskningen kan vi tenke at vi samler deler, for å veve et teppe av disse til slutt. Det å bruke en slik metode i kulturstudier, blir av flere karakterisert ved å bruke begrepet *bricolage*,<sup>7</sup> lappeteppe (Sørensen et al., 2008). Målet er at mange biter til sammen skal kunne lage et så komplett og helhetlig bilde som mulig av objektet det forskes på (Postholm, 2010).

Oppsummeringsvis betyr dette at jeg har valgt å bruke en kvalitativ metode i denne oppgaven. Jeg har hatt samtaler med noen, intervjuet noen, og hatt kontakt med andre på digitalt vis, ved hjelp av eksempelvis e-post og sosiale medier. I tillegg har jeg benyttet meg av det foreliggende arkivmateriale, som fortsatt befinner seg i Hønsehusets tidligere lokaler ved Nordland kultursenter.

### **3.1 Utvalg**

Som tidligere nevnt vil jeg bruke av min kunnskap som førstehåndsvitne for å fortelle historien om Hønsehuset. Dette innebærer at mine bevisste og ubevisste valg, både med tanke på innhold og språk, vil ha betydning for historien. Den personlige og detaljerte kunnskapen

---

<sup>7</sup> Uttrykket stammer fra Lévi-Strauss, og brukes om en som bruker det verktøy og det byggemateriale han finner, og så setter dette sammen i nye meningssammenhenger. Han kalles da en *bricoleur* (Sørensen et al., 2008).

jeg sitter på anser jeg som en betydelig styrke for historiens kredibilitet. Det metodisk problematiske ved å forske i egen kultur, vil jeg komme tilbake til.

Å finne informanter til denne oppgaven var i utgangspunktet ikke spesielt vanskelig. Min oppgave var å skildre en prosess jeg hadde vært deltaker i, og det naturlige var å først ta kontakt med de tre andre som var en del av denne prosessen. Vi fire møttes 17. mars 2015, satt sammen i samtale og mimring, og rekonstruerte på denne måten oppstartperioden fra vi fikk idéen om å etablere et musikerstyrt studio, til dette sto ferdig. Denne samtalen førte etterhvert til at stadig flere navn dukket opp på blokka, og min oppgave ble å følge disse «sporene» videre, dette for å rekonstruere kronologi og kausale sammenhenger. En slik dynamikk mener jeg er en absolutt styrke i den kvalitative tilnæringsmodellen, da man står friere til å tilpasse utvalg, og også til en viss grad finjustere metode, ettersom prosessen går sin gang.

Det skriftlige materiale som finnes i vårt arkiv, har vært et meget nyttig tilskudd til all informasjon som kun finnes i vår hukommelse. Her fant jeg svar på en del ting som jeg egentlig ikke visste at jeg lurte på, og det har vært svært spennende å gå gjennom de mange permene som har vært lagret helt fra 1988 og fram til i dag. Her var det om å gjøre med målrettet søken, men samtidig å ha et åpent øye for at man kan finne uventede data, som kunne ha betydning for prosessen videre.

## **3.2 Kvalitativt intervju/samtale**

Det finnes en mengde litteratur som omhandler temaet kvalitativt intervju. Selvfølgelig er det viktig at man er så godt forberedt som mulig når en slik samtale skal finne sted. I litteraturen finner man for eksempel klassifisering av forskjellige typer intervjuer. Et intervju kan være planlagt og formelt, halvplanlagt og formelt, eller eventuelt uplanlagt og halvformelt. Man kan også intervjuer en gruppe deltakere, eller kun en og en (Postholm, 2010).

Siden vi fire studioeiere befant oss i samme miljø, og kjente hverandre relativt godt, fungerte det godt med en samtale der jeg var påpasselig med å presentere de temaer jeg ville ha belyst. Samtidig måtte jeg være åpen for at det kunne komme fram overraskende opplysninger i en slik samtale, og da var det særdeles viktig at jeg ikke avfeide dette bare for å komme videre til

mitt neste punkt. Årvåkenhet i en uformell setting var et godt utgangspunkt for denne samtalen.

Forskeren kan ha noen kategorier klare på forhånd før han eller hun stiller spørsmålene, men en kvalitativ forsker er også åpen for at hver av disse kategoriene kan bli avkreftet og at også kategorier han eller hun ikke har tenkt på på forhånd, kan dukke opp (Postholm, 2010, s. 71).

Intervju med enkeltpersoner foretok jeg etter samme mal som nevnt ovenfor, og jeg både noterte underveis og gjorde lydopptak av de mest omfattende intervjuene.

### **3.3 Feltarbeid**

Feltarbeid har i tradisjonell etnomusikologisk og antropologisk forstand vært forstått som å reise til en forlatt landsby, leve primitivt sammen med de innfødte, uten vann og på en svært lokal diett. Så skulle man starte sin forskning, etter å ha fått kontakt med misjonærene, som selvsagt var her først (Nettl, 2005). Men slik er det ikke lenger. Feltet har gjennomgått store forandringer, og nå er det nesten sånn at det snart kommer til «et sted nær deg». Teknologi er en selvsagt faktor i dette, enorme mengder informasjon er nå bare et tastetrykk unna. Samtidig har reisevaner og muligheter til å reise både billigere, raskere og oftere forsterket feltets endring angående tilgjengelighet. Siden jeg i denne oppgaven har brukt feltarbeid som metode, har dette ført til en ny utfordring, siden jeg var, og er, en del av det miljøet jeg skulle forske på.

Å være en insider i en slik sammenheng, har sine klare fordeler. Jeg kjenner den kulturelle virkelighet, jeg kjenner tankegangen bak avgjørelser, og jeg kjenner de andre i miljøet. Dette gjør at jeg har en unik tilgang til data, og har gode muligheter for å tolke disse på en formålstjenlig måte. Denne innfallsvinkelen blir gjerne kalt emisk, og henviser til innsideperspektivet. Uttrykket har sin opprinnelse fra det engelske «phonemic». Samtidig er det klart at jeg i stor grad mangler muligheten til å kunne se på min egen kultur utenfra, fordi jeg er den insider jeg er, og har de sosiale bindinger jeg har. Denne innfallsvinkelen kalles gjerne etisk, og har sitt utgangspunkt i det engelske «phonetic». Dette uttrykket beskriver utenfraperspektivet, også kalt forskerens perspektiv.

Dikotomien emisk - etisk blir drøftet av etnomusikologen Timothy Rice i artikkelen *Toward a Mediation of Field Methods and Field Experiences in Ethnomusicology* (Barz and Cooley, 2008). Her beskriver han sin læringsreise i forsøket på å lære seg blåseinstrumentet *gaida*, som er en slags sekkepipevariant, mye brukt på Balkan. Som outsider forsøker han virkelig å lære seg instrumentet, noe som viser seg svært vanskelig. Han ser hvordan de bulgarske læremestrene flytter fingrene, og klarer nesten å kopiere deres bevegelser. Men bare nesten, og han føler seg aldri som «a cultural insider». Det ender opp med at han havner et sted midt imellom. «The perspective I had acquired in the process of learning to play competently (not necessarily well) was neither emic nor etic. It was my own.» (ibid, s. 51).

Professor Ove Larsen diskuterer også innside-utsiddeperspektivet i sin artikkel om feltarbeid i sammenheng med gehørtraderte musikktradisjoner. Her trekker han fram at det «ikke nødvendigvis er slik at vi sjøl er best i stand til å forstå den kulturen vi oppfatter oss som en del av.» (Larsen, 2007). Larsen argumenterer for at det «for forskeren i særdeleshet, synes viktig å kunne kombinere en slik innvevd forståelse med et «løftet blikk» som kan perspektivere ting i en større sammenheng.» (ibid).

Bourdieu kommenterer forholdet mellom insider- og outsiderperspektivet ved å hevde at «enhver posisjonering er relativ og relasjonell.» (Wilken, 2008, s. 18). En posisjon i feltet handler ikke om å være innenfor eller utenfor, og det å kunne trenge inn i en annen kultur er «like fiktivt som idealet om å observere den objektivt og på avstand.» (ibid, s. 18). Bourdieu mener at outsiderperspektivet har en fordel, men at det bør kombineres med et insidertperspektiv (ibid).

Begge disse innfallsvinklene har sine fordeler og ulemper, så min jobb i denne oppgaven blir å utnytte de fordeler mitt innenfraperspektiv gir, og samtidig prøve å kompensere for mitt manglende utenfraperspektiv, ved å la andre utenfor det nære miljø være stemmer utenfra.

### **3.4 Feltarbeid i egen kultur**

Å skulle utføre et feltarbeid i egen kultur vil utløse en rekke spørsmål. Jeg benytter helt bevisst uttrykket «spørsmål» i stedet for «problemer». Dette er fordi det etter min mening åpenbart er flere fordeler ved å være en del av den kulturen man skal forske på. Ved å være en

del av et miljø har man tilgang til kunnskap og informasjon som en utenfra ikke har. I tillegg har man en kommunikasjonsmessig fordel, man kjenner til uttrykksmåter og begreper, man skjønner det som blir sagt, eller kommunisert på annet vis. Og minst like viktig, man innehar kunnskap nok til også å tolke det som ikke blir sagt, og til og med måten det ikke blir sagt på. Dette kan vi sammenligne med å tilhøre en stamme, folkegruppe, eller en familie bosatt et eller annet sted i verden. Man kan stammespråket, og kommuniserer med de andre i stammen på flere nivåer.

Momenter som de to ovenfor nevnte kan kategoriseres under begrepet gjensidig felleskunnskap, eller «mutual knowledge» (Anthony Giddens, gjengitt i Wadel, 2014, s. 27). Det er akkurat denne vi drar nytte av når vi forsker på egen kultur. Det er ikke nødvendigvis forskerens faglige innsikt som gjør det lettere å forstå det observerte, noen ganger er det en gjensidig felleskunnskap som blir delt av forskeren og dem som blir studert (ibid).

En utfordring ved å forske på egen kultur er at det opplagte er så selvfølgelig at det blir oversett. Innsideperspektivet er så dominerende at enkelte forhold ikke blir oppdaget, og dermed ikke blir en del av analysen. Dette kan kalles kulturblindhet (ibid).

Det har vært en faglig debatt om hvorvidt en innenfraperson, en som kommer fra den kulturen som skal studeres, kan innta en utenfraposisjon og få den nødvendige distansen til egen kultur. De fleste feltforskere mener det er mulig, selv om det kan være noen problemer knyttet til å oppnå tilstrekkelig analytisk distanse når en studerer egen kultur (ibid, s. 225).

Wadel foreslår noen teknikker for å ikke bli lurt av denne kulturblindheten. Først handler det om å anse det naturlige som noe rart, og hver gang man hører noen si at noe er selvsagt, kan man spørre seg hvorfor det er slik, og hvordan dette har skjedd. Dernest blir man rådet til å søke hjelp hos kollegaer og/eller andre fagpersoner, dette for å forsøke å få den nødvendige distanse til det observerte (ibid). Og et lite apropos angående kulturblindhet, det er fisken selv som sist blir klar over vannet den lever i (Thagaard, 2014).

### 3.5 Narrativ tilnærming

I denne oppgaven har jeg valgt å bruke kvalitativ metode med en narrativ tilnærming som verktøy for å få fortalt historien om Hønehuset Lydstudio A/S. I kvalitativ forskning har det gjerne vært slik at en utenforstående og nøytral forsker har samlet informasjon og data, og på bakgrunn av gitte opplysninger og sin objektivitet har kunnet tolke feltet slik det burde forstås (Larsen, 2015). Denne type ubesudlede og fordomsfrie forskning har etterhvert blitt kritisert, og spørsmålet om en framstilling uten kontekst er mulig, har tvunget seg fram. En slik kritikk ble formulert slik: «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, gjengitt i Larsen, 2015). Som et resultat av denne kritikken har flere forskere etterhvert benyttet en narrativ tilnærming. Dette innebærer at historien «i seg selv» får en sentral rolle. «Narrative can be conceived as the telling of a series of temporal events so that a meaningful sequence is portrayed.» (Rapport, 1999, s. 6). Antropologen Nigel Rapport fremmer her synet at et narrativ kan bli unnfanget ved at historier fortelles, sammenhenger og orden skapes.

Et narrativ kan også defineres som «...en människas berättelse om sitt liv, i stort sett från början till den aktuella dagen.» (Trost, 2011, s. 49). På denne måten etablerer man sammenhenger, man forstår seg selv som et produkt av en livshistorie. For at denne historien skal kunne gi noen mening og kunne settes i en større sammenheng, må den ha et plott. «Plottet representerer en meningsdannende struktur i en fortelling, gjennom plottet skapes det mening, årsaker og motivasjon.» (Frønes, 2001, s. 96). Dette synet finner jeg også støtte for hos den polske professoren Barbara Czarniawska. «For them to become a narrative, they require a *plot*, that is, some way to bring them into a meaningful whole. The easiest way to do this is by introducing chronology...» (Czarniawska, 1998, s. 2). Man konstruerer historien «baklengs», og tar altså utgangspunkt i nå-øyeblikket. Slik kan man skape en kronologisk og kausal framstilling. En slags «det ene fører det andre med seg, og fører igjen til»-tenkning. Når man skriver dette selv, tolker man hendelser og episoder i retrospekt, og utgangspunktet er et innenfraperspektiv, både fra en selv og informanter (Larsen, 2015).

Ved å skape en fortelling ser jeg meg selv utenfra, jeg stiller meg utenfor meg selv. Jeg objektiver meg selv, hvilket ikke betyr at jeg ser objektivt på meg selv. I denne prosessen forvandler jeg den serie av hendelser og handlinger som danner mitt liv, til «tekst» (Frønes, 2001, s. 114).

Oppsummeringsvis kan det uttrykkes slik :«Det er præcis, hvad kulturanalyser må: fortælle historier, den tror er sande og dermed interessante.» (Christensen, 1994, s. 145) .

## 4 Studiotilbud i Bodøområdet før 1990

I dette kapitlet vil jeg sette fokus på noen av de muligheter musikere i Bodøområdet hadde for å gjøre studioinnspillinger fra ca 1965 til 1990. Det er viktig å presisere at dette ikke er en komplett framstilling av alle innspillingstilbud som har eksistert i dette området i det aktuelle tidsrom, men en presentasjon av de tilbudene mine informanter har vist vei til.

Min intensjon er som tidligere nevnt å prøve å skape sammenhenger ved å konstruere kronologi, og fortelle historien slik den kommer for dagen etter opplysninger fra mine informanter. Jeg vil følge en kjerne musikere og artister fra Bodø, mange av disse vil være gjennomgangsfigurer, idet de har vært en del av musikklivet i byen i lang tid. De har i tillegg hatt mye med de innspillingssteder jeg har trukket fram å gjøre. På denne måten er de også med på å skape kontinuitet i framstillingen.

### 4.1 NRK-tida

NRK Nordland har hatt sitt distriktskontor i Bodø siden 1933, og fikk etablert Store Studio i byen i 1965. Før den tid hadde institusjonens radiostudio tilholdssted i Evald Erlandsens vei i svenskebyen.<sup>8</sup> Studiorommet i Store Studio var på 200 m<sup>2</sup>, og er designet etter modell av BBC sine løsninger for studiorom. Dette lokalet ble mye brukt gjennom mange år, både til direktesendinger i radio, og også til musikkproduksjon.

På 1960-tallet var Torleif Soløy studiosjef, og han slapp til mange av de lokale musikerne i studio.<sup>9</sup> Denne generøse handlingen viste seg å være en vinn-vinn-situasjon. NRK sine teknikere fikk prøve ut forskjellige tekniske løsninger i forhold til musikkproduksjoner. Dette kunne blant annet handle om plassering av mikrofoner, men også om å prøve ut den relativt nye «sound on sound»-teknikken. De fikk «...forevige våre meritter, og skaffet seg selv

---

<sup>8</sup> Bydel vest i Bodø, fikk sitt navn i forbindelse med oppbyggingen etter bombingene av byen, 27. mai 1940. Svenskene ga materialer til mange av de nye husene, derav navnet.

<sup>9</sup> Samtale med Geir Mortensen, februar 2015.



nødvendig erfaring.»<sup>10</sup> Musikerne fikk studioerfaring, og også mulighet til å få sitt innspilte materiale distribuert over eteren.

Bodøbandet 1-2-6 var ett av de lokale bandene som fikk anledning til å prøve seg i NRK sitt studio. Bandet hadde flere jobber som oppvarmingsband på lokale konserter i Nordland, blant annet for Pussycats og Kirsti Sparboe. Med Asbjørn «Asa» Krogtoft i spissen vant de en talentkonkurranses våren 1966, stedet var Mo i Rana (Stemland, 1999). Seieren i denne talentkonkurransen gjorde at bandet fikk tilbud om prøvespilling i RCA sitt studio i Oslo. Her spilte de inn *Veto/Little you*, og etterhvert også den kjente *Graveyard Paradise*. Sistnevnte låt slo veldig godt an ikke bare lokalt, men også nasjonalt. Bandet klarte å skape seg en nasjonal karriere ved hjelp av egenkomponerte låter med engelske tekster, og bandets innspillingskarriere startet i NRK sitt Store Studio i Bodø.

Ann Karin Bodøgaard var en annen Bodøartist som på 1960-tallet fikk benytte seg av NRK sine innspillingsfasiliteter i Bodø.<sup>11</sup> Hun var innom gjentatte ganger, og var sangsolist med flere forskjellige backingband, blant annet Bodøbandet Vanqueros. Karrieren til Ann Karin ble etterhvert nasjonal, hun var tilknyttet plateselskapet EMI, og hun ga ut flere innspillinger under EMI/Odeon-katalogen. Det meste av dette var norskspråklig materiale.

Fauskebandet Arrows var i NRK-studio i løpet av 1967. Bandet hadde riktignok vært i Roger Arnhoffs studio i 1966 og spilt inn en singel, men syntes det var stort å få komme til det «lokale» studio i Storgata i Bodø, under studiosjef og programingeniør Soløys veiledning. «Musikk var for oss på den tida det å spille live. Studioinnspillinger var noe man bare leste om i blarne».<sup>12</sup>

I 1967 var et italiensk danseorkester i NRK-studio, under ledelse av Armando Quattro. Dette betyr at NRK ikke bare slapp til lokale band, men også så nytten i å invitere internasjonale artister og band som besøkte byen, og som spilte på byens dansescener.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Asbjørn Krogtoft, e-post, 10. november 2014.

<sup>11</sup> Ann Karin Bodøgaard, samtale, mars 2015.

<sup>12</sup> Geir Mortensen, samtale, mars 2015.

<sup>13</sup> Geir Mortensen, samtale, mars 2015.

Artistene Terje Nilsen og Halvdan Sivertsen var i Store Studio i Storgata i Bodø i 1972, med et prosjekt kalt Rubber Band. Dette bandet hadde i tillegg med fløytist, tangentmann, gitarist og trommeslager. Både Nilsen og Sivertsen har siden hatt nasjonale karrierer, og har gjort flere innspillinger, både lokalt og andre steder i landet. Rubber Band ble oppløst høsten 1973, og hadde bare en liveopptreden. Denne fant sted på Polar Disco Club (SAS-hotellet i Bodø) i juni 1973 (Stemland, 1999).

NRK fortsatte å gjøre innspillinger i sitt studio mange år etter dette, helt fram til ca 2005. I tillegg har NRK vært sitt allmennkringkasteransvar bevisst, og har utført en betydelig del omkringreisende opptaksaktivitet i Nordland fylke. Dette har gagnet både lokale musikere og NRK selv, som har kunnet glede sine lyttere med lokal og kortreist musikk.



*BOSTOR, Bodø Storband, fotografert i NRK Nordlands Store Studio i april 1968.  
Medlemmene er lærere og studenter ved Bodø Lærerskole.  
Foto: Johnson & Sotberg*

### 4.1.1 Oppsummering

NRK-Nordlands innspillingsfasiliteter i Storgata i Bodø hadde stor betydning for Bodømusikere fra 1965 og utover, av flere grunner. For det første fikk musikere og artister gjort innspillinger i et profesjonelt miljø, da særlig med tanke på lokaler og teknisk utstyr. NRK har alltid hatt høye krav til det tekniske utstyret, og de fysiske forutsetninger for å kunne gjøre lydopptak i høy kvalitet var absolutt tilstede i de BBC-designede lokalene i Bodø. For teknikerne betydde dette selvsagt verdifull opplæring og praksis, de kunne til en viss grad styre opptakene slik at de fikk praktisere det de ikke behersket til fulle fra tidligere. Slik ble dette til gjensidig nytte for både musikere og teknikere. NRK sin egen programingeniørutdanning var i stor grad vidtspennende og generell, og også nokså teoretisk og teknisk basert, så spesialisering og praksis innen lydopptak var nok en kjærkommen og lærerik aktivitet.<sup>14</sup>

Derneft førte denne aktiviteten til at lokale artister og musikere fikk et utstillingsvindu, et sted å «vise fram» sine arbeider. Det meste av det som ble tatt opp i studio, ble en eller annen gang kringkastet, lokalt eller nasjonalt. Denne spredningen av et kulturuttrykk kunne være karrierebyggende for artistene, det å få sine innspillinger mangfoldiggjort til så mange personer var av stor viktighet for å gjøre en merkevare kjent, det kunne være seg som soloartist, eller som band. Og radiospilling nådde ut til et langt større publikum enn en konsertopptreden gjorde. På denne tiden hadde NRK monopol som kringkastingselskap, hvilket betydde at sjansen var stor for at man ble hørt, hvis man først kom gjennom nåløyet og fikk sendetid på norsk radio. Kringkastingsmonopolet ble opphevet tidlig på 1980-tallet, og fram til dette skjedde hadde NRK en betydelig rolle som formidlingskanal for musikere og artister, og ble brukt som «galleri» for å presentere lokal musikk.

I teorikapitlet<sup>15</sup> blir Adornos syn på kulturindustrien kort beskrevet. Han fremmer det synspunkt at når kulturen blir forandret til industri, og blir underkastet de økonomiske spilleregler, blir den dermed gjort om til en hvilken som helst vare. Varen er i denne sammenheng en lydinnspilling, eksempelvis lagret på et magnetbånd. Men i NRK-

---

<sup>14</sup> Leif Inge Larssen, programingeniør ved NRK-Nordland, samtale, januar 2016.

<sup>15</sup> Kapittel 2, side 12 - 15.

sammenheng er det ikke slik at dette sluttproduktet skal selges på et åpent marked, det skal spres for et lyttende publikum. Denne detaljen gjør at NRK skiller seg tydelig ut fra de tradisjonelle helkommersielle aktører i kulturindustrien. Statskanalen har et høykvalitets produksjonsmiljø, kontroll og makt i markedet, monopol til langt ut på 1980-tallet, og er i posisjon til å være utstillingsvindu for hvem de selv vil. Men på grunn av sin økonomiske posisjon er det ikke nødvendig å selge noe som helst, finansieringen er sikret uansett. NRK blir på denne måten en hybrid i kulturindustrien, og kan opptre som en formidlingskanal i en kulturell ideologisk mellomposisjon. Basert på foregående momenter må vi gi Middleton rett i at Adorno i stor grad generaliserer, og av den grunn mister noen nyanser i sin framstilling av musikkindustrien.

## 4.2 Prosjektfilm AS

Bodømannen Knut Eide er relativt godt kjent som rollefiguren «Bodø» fra Stompafilmene laget i 1960-årene. (1962, 1963, 1965) Han er også kjent som animatør, og har laget flere tradisjonelle tegnefilmer og kortfilmer. I tillegg til dette laget han musikkvideo til Halvdan Sivertsens *Utsikt minus innsikt gir tilnærmet blindhet fra toppen av pyramiden* i 1977. Denne låten er tittelsporet på en LP utgitt av Nord-Norges første plateselskap, Experience Records i Mosjøen, stiftet av Nils Øybakken i 1970. Dette plateselskapet, med eget studio, vil jeg komme tilbake til senere.

Eide ble inspirert av sin deltakelse i Stompafilmene, og stiftet i 1969 selskapet Prosjektfilm AS. Etter Eides utsagn ble firmanavnet til ved å bytte plass på ordene *film* og *prosjekt*.<sup>16</sup> Tanken var å jobbe som animatør, og interessant nok, også stå for lydproduksjonen til animasjonsfilmene selv. Dette førte til at han i 1970 søkte om et lån på 12.000 kr i Nordlandsbanken, og kjøpte inn kamera og diverse lydutstyr for ca 20.000 kroner. Dette skapte en del bestyrtelse blant familiens bekjente, som lurte fælt på hva unge Eide skulle bruke alt det tekniske utstyret til. Han måtte hvertfall ikke tro at det gikk an å leve av noe slikt. Filmselskapet leide lokaler i Dronningens gate i Bodø, og Eide innredet kjelleretasjen som lydstudio. Det ble brukt mye skumgummi til lyddemping, og diverse studiomøbler ble bygget egenhendig, blant annet et rack som skulle holde miksebordet på plass. Det sistnevnte

---

<sup>16</sup> Knut Eide, samtale, 9. mars 2015.

visuelt inspirert av det engelske bandet Ten Years After. I tillegg til miksebordet eide Eide to Bang & Olufsen spolebåndopptakere, og åtte mikrofoner, flere av disse fra Tandberg.



*Knut Eide i sitt hjemmestudio i Dronningens gate i Bodø.*

Etterhvert ble det også kjøpt inn en bærbar opptaker av merket Uher. Mye av dette tekniske utstyret er fortsatt i firmaets eie i dag, og Prosjektfilm AS eksisterer som foretak fortsatt.

Bodøs kreative miljø var lite og oversiktlig på denne tiden, noe som førte til at de fleste musikere var klar over at

det var innspillingsmuligheter i kjelleren til Knut Eide i Dronningens gate. Mange av dem benyttet seg av den muligheten dette ga, og blant andre Astrid Dahle, Finn Sletten, Torgils «Toggi» Gundersen og Terje Nilsen gjorde innspillinger her. Walter Albriksen og Halvdan Sivertsen fikk innspilt demoer, og sendte disse til Nils Øybakken i Mosjøen, med håp om å få utgitt noe av sitt materiale på hans nordnorske plateselskap, Experience Records.

Knut Eide kalte etterhvert de opptak som ble gjort i hans studio for «The Basement Tapes», fordi lokalene var i kjelleren i Dronningens gate. Denne referansen er et klart hint til Bob Dylan med band sin utgivelse fra 1975, med samme navn.

De fleste musikkinnspillinger i Knut Eides studio skjedde i perioden mellom 1972 og 1975. Tidvis var det faktisk så mye aktivitet på denne fronten, at han seriøst vurderte å gjøre karriere som lydtekniker. Dette ble ikke noe av, mest fordi hans satsing på tegnefilm etterhvert lyktes. Han flyttet sin virksomhet til Hunstad, ca seks kilometer utenfor Bodø sentrum høsten 1975, og studioaktiviteten ble noe redusert etter dette. Men også mellom 1975 og 1980 ble det gjort

noen demoinnspillinger ved Knut Eides hjelp, riktignok ikke «Basement Tapes» lenger. Alle mastertapene ble betalt av Eide selv, og han har disse fortsatt i sin varetekt.

### **4.2.1 Oppsummering**

Knut Eides prosjekt med sitt lille lydstudio var viktig for musikkmiljøet i Bodø. Han var en entusiast, og tilbudet ble et slags lavterskeltilbud for hans musikervenner. Kontaktflaten var stor, og han kjente de aller fleste av Bodøs musikere på denne tiden. Han utførte mange av opptakene som vennetjenester, og tok ikke betaling for disse oppdragene. Likevel var hans tilstedeværelse i musikkindustrimarkedet av stor betydning i Bodø, tilgjengeligheten var god, og motivasjonen stor. Flere av demoinnspillingene utført av Eide førte til platekontrakter, og etterhvert plateutgivelser.

### **4.3 Experience Records - Mosjøen**

Det virker kanskje underlig å ta med et studio i Mosjøen når man skal beskrive Bodømusikerens tilgang til innspillingsfasiliteter, siden det faktisk er 320 km mellom disse byene. Men vi må ikke glemme at vi her i Nord-Norge er vant til lange avstander, fotballkamper mellom Tromsø IL og Bodø/Glimt blir i våre dager omtalt som lokaloppgjør, selv om avstanden mellom byene er 540 km. Dette er muligens noe av forklaringen på at en femtimers kjøretur til studio ikke ble oppfattet som spesielt utfordrende. For flere var nok det de kunne få oppleve og være med på i Mosjøen en stor motivasjonsfaktor, dette medvirket nok også til at kjøreturen ikke opplevdes som uutholdelig lang. Mange fra Bodø oppsøkte Nils Johan Øybakkens studio i Mosjøen fra 1972 og utover, og han fikk etterhvert en stadig viktigere rolle for disse. Han kunne tilby en pakke som NRK Nordland sitt Store Studio ikke kunne, nemlig det å kunne ta innspillingene et steg videre, og gi dem ut på det kommersielle marked. Dette kunne han tilby fordi han startet Nord-Norges første plateselskap i 1970, Experience Records. Med dette var det ikke lenger nødvendig å «bli oppdaget» av et plateselskap sørpå for å få utgitt materiale, nå var veien adskillig kortere fra øvingsrommet til platebutikken.

Kontakten mellom Bodømusikerne og Øybakken i Mosjøen startet ved en tilfeldighet. Walter Albriksen, musiker fra Bodø, skulle i 1972 kjøpe noe teknisk utstyr fra Øybakkens forretning i Mosjøen. Han reiste dit og kjøpte det han skulle, og fikk et positivt og godt inntrykk av studioeieren og plateprodusenten.<sup>17</sup> Dermed var kontakten opprettet, og nevnte Albriksen og Halvdan Sivertsen var de første fra Bodø som sendte demoer til Mosjøen for å forsøke og få utgitt noe av sitt musikalske materiale. Og utgivelser ble det, på begge to.

Når man ser listen med utgivelser som Experience Records var ansvarlig for, må man berømme Øybakken for å ha god teft for hvem som ville gjøre gode karrierer i musikkbransjen. Her finner vi navn som Prudence, med Åge Aleksandersen og Terje Tysland, Rollaug og Haugums Reviderte, med blant andre Frode Viken, nåværende medlem i DDE. Vi finner også utgivelser med Terje Nilsen, og Bodøbandet Crossbreeze, med Terje Nilsen, Finn Sletten og Walter Albriksen. Under arbeidet med denne innspillingen, skjedde en episode som beskriver mye av nordlendingers forhold til avstander. Sletten, Nilsen og Albriksen kjørte ned til Mosjøen for å jobbe i studio, og kjøreturen varte i fem timer. Etter å ha jobbet en halv time, ble de nevnte herrer sterkt uenige om hvordan jobbingen i studio skulle utføres videre, og det brøt ut en skikkelig krangel. Denne var så alvorlig at aktiviteten i studio brått ble avsluttet, de tre satte seg i bilen, og tok fatt på den lange turen hjem til Bodø. LPen til Crossbreeze ble etterhvert et ettertraktet samlerobjekt, og ble i mai 2007 solgt på eBay for ca 5000,- kroner. (Rockipedia - © Rockheim)

Halvdan Sivertsen spilte inn sine to første utgivelser hos Øybakken, *Halvdan 23 1/2 år* (1973) og *Utsikt minus innsikt gir tilnærmet blindhet fra toppen av pyramiden* (1975). Han fikk også utgitt en single med supportersanger til Bodø/Glimt sammen med supporterklubben, *Gladiatorglimt (ode til Bodø/Glimt)/Syng sjøl (elementærkurs i trestemt supporterkursang)*, i 1976. I denne utgivelsen blir to viktige momenter manifestert samtidig. Begge handler om nordnorsk identitet, og om forholdet sentrum - periferi. Fotballmessig var Nord-Norge regnet som en egen region helt fram til 1972, først da fikk lag fra landsdelen lov til å delta i den øverste divisjonen. Derfor var det en solid styrking av den nordnorske regionens identitet da Bodø/Glimt ble norgesmester i fotball i 1975. Vi var ikke lenger annenrangs, vi var til og med best i landet. Med denne positive bølgen i ryggen laget Sivertsen sangen om gladiatorlaget fra

---

<sup>17</sup> Walter Albriksen, samtale, 15. april 2015.

Bodø, og fikk den utgitt på det første nordnorske plateselskapet. Med dette hadde regionen også muligheter for plateutgivelser, det var ikke lenger nødvendig å måtte tekkes platedirektører sørpå for å få utgitt sine innspillinger.

Øybakken holdt på den regionale profilen så lenge han drev plateselskapet, og ga ut utgivelser med artister fra Nord-Trøndelag og Nordland. Sjangermessig var utgivelsene svært så forskjellige, dansebandmusikk, gammeldans, progressiv rock og jazz var representert. Mange artister fra regionen har mye å takke studioeier og produsent Nils Johan Øybakken for, og for Bodømusikere med nasjonalt potensial ble dette for et lokalt studio å regne.

### **4.3.1 Oppsummering**

Nils Johan Øybakken var bandmusiker, og etablerte etterhvert en forretning i Mosjøen der han solgte musikkinstrumenter. Denne var lokalisert i kjelleretasjen i hans bolig i Elvegata 11, og på slutten av 1960-tallet innredet han et innspillingsstudio i samme etasje. Da etableringen av plateselskapet Experience Records fant sted i 1970, hadde han skapt en komplett produksjonskjede. Det ble solgt musikkinstrumenter og tilhørende utstyr, studiolokale og innspillingsutstyr var tilgjengelig, og i og med etableringen av plateselskapet var nå muligheten for å få utgitt musikk tilstede. Øybakken var selv produsent på de aller fleste utgivelser hans selskaper var ansvarlige for.

Nå var den komplette produksjonslinjen klar til bruk, og mulighetene for økonomisk inntjening var absolutt til stede. På denne måten lignet Øybakkens prosjekt hvilket som helst annet kommersielt studio- og plateselskap i samme tidsperiode. Likevel er det noe som tyder på at det ikke var mulighetene til stort økonomisk utbytte som var drivkraften i dette tilfellet. Utvalget av artister som ble utgitt av Øybakkens selskaper var for det første meget variert. Spellemannslag, danseband, pop, rock, visesang, country, jazz og korpsmusikk var representert i katalogen fra Experience Records. Allsidigheten var påtakelig, og sjangerbredden meget stor.

I tillegg må geografisk tilhørighet nevnes her. Alle artister var fra Trøndelag eller Nord-Norge. Dermed sitter man igjen med et inntrykk av at Øybakken muligens hadde en idé om å dokumentere musikkliv langt fra det kulturelle sentrum, som også dengang da var sør i Norge.



Kanskje var ideologisk ståsted og lokal forankring en så sterk motivasjon at det var dokumentasjonen av lokal kulturarv som var den største drivkraften?

#### 4.4 AVideo Studio

Asbjørn «Asa» Krogtoft gjorde som tidligere nevnt nasjonal suksess med bandet 1-2-6 på 1960-tallet. Bandet fikk kontrakt med det internasjonale plateselskapet RCA, og gjorde sine innspillinger i Oslo. Krogtoft flyttet fra Bodø i 1970, og jobbet blant annet som lydtekniker og produsent i Talent Studio og Roger Arnhoff Lydstudio.<sup>18</sup> Arnhoff var kjent som en lyd pioner, og hadde blant annet et patentert lydopptakssystem på samvittigheten, samt et videostudio. Her ble det produsert både lyd og video til musikk- og reklamebransjen. I 1980 flyttet Krogtoft tilbake til Bodø, med det formål å starte et firma som i stor grad skulle gjøre det samme i Bodø som Arnhoffs firma gjorde i Oslo. Han ønsket å ta sin kompetanse med hjem, og starte lydstudio og plateselskap. Tilfeldighetene ville det slik at han, via sin kones svoger, kom i kontakt med en som hadde lignende planer, Ernst Amundsen. Han var innehaver av en platebutikk, og hadde planer om å etablere et 8-spors innspillingsstudio i kjelleretasjen til denne butikken. På denne tiden var han også manager for countryartisten Arne Benonisen. Krogtoft og Amundsen slo sine planer sammen, det ble skaffet tomt på Alstad like utenfor Bodø, prosjektet ble lånefinansiert, produksjonslokaler ble bygget og prosjektet ble igangsatt i 1979. I tillegg til musikkproduksjon skulle firmaet lage reklame og videoinnspillinger, og også jobbe med bilder, reklame og grafisk design. En teknisk avdeling skulle ta seg av akustikkmålinger og beregninger, og prosjektere audiovisuelle rom (AVideo, reklamefolder, 1981). Plateselskapet Igloo Record ble også etablert på samme tidspunkt, som AVideos eget plateselskap. Grunnleggerne og musikere i lokalmiljøet var svært optimistiske med tanke på hva disse etableringene kunne bety for det lokale musikkliv. Et multimediahus med 16-spors analogt innspillingsutstyr var klart til bruk for musikere og andre kulturarbeidere i Salten-området, og et lokalt plateselskap var også grunnlagt for å kunne gi ut musikken som ble skapt.<sup>19</sup> Mye av det som ble innspilt i AVideo Studio var av lokal karakter. Saltvern

---

<sup>18</sup> Asbjørn Krogtoft, e-post, 10. november 2014.

<sup>19</sup> Asbjørn Krogtoft, e-post, 9. mars 2015.

Reklamefolder fra Avideo, 1981.

# AVIDEO

Avideo ble etablert i 1979 som et firma innen lyd og bilde. Sommeren 1981 flyttet vi inn i eget bygg på Jensvoll — ca 5 km fra Bodø sentrum. Under samme tak har vi her fått samlet alle våre aktiviteter.

Firmaet er ny i bransjen, men ikke teamet som står bak. Her er samlet års solid erfaring innen våre fagområder — som vist på neste side.

Teamet vil kunne tilby «Knowhow» og tjenester som De kan nytte Dem av i Deres markedsføring, enten det gjelder presentasjon av firma, markedsbudskap, tjenester, produkter m.m. internt såvel som eksternt.



Skolekorps, Fauske Kirkes Pikekor, Sulitjelma Sanggruppe, og en samle-kassett fra Maratonrock i Bodø 1982 er eksempler på noe av det lokalstoffet som ble utgitt (Stemland, 1999).

Men noen artister med nasjonalt potensiale fikk også gitt ut sine innspillinger under Igloo Records-labelen. Arne Benonisen ga ut en country-LP/MC i 1982, *Blue Boy*. Terje Nilsen ga ut sin LP/MC *Pop* i 1983, og «Asa» Krogtoft ga ut sin *Snu pulken*-LP/MC i 1983. June Korneliussen (fra Black Morning) fikk utgitt sin LP/MC *Det e nu æ lev*. Halvdan

Sivertsen ble i disse årene kjent gjennom sitt virke i Barne-TV sammen med Labbetuss, og spilte inn *Labbetussviser* sammen med Vibeke Sæther i 1983. Dette er vel det nærmeste vi kommer det vi kan kalle en nasjonal utgivelse fra Igloo Records. Sivertsen fikk også utgitt sin LP/MC *Sangen om i morra*.

Til tross for flere interessante utgivelser og relativt god oppslutning fra lokale musikere, viste det seg vanskelig å holde liv i Avideo og Igloo Records. De ansvarlige mente at de manglet den nødvendige erfaringen med markedet for å kunne lykkes, og sent på året i 1983 var det dessverre kroken på døra for disse selskapene, konkursen var et faktum.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Asbjørn Krogtoft, e-post, 9. mars 2015.

### **4.4.1 Oppsummering**

Satsingen på Avideo var helhjertet, helkommersiell og helhetlig. Det ble tenkt totalpakke, tjenestene som kunne tilbys var godt tilpasset hverandre. Eksempelvis kunne en musikkinnspilling bli gjort i studiodelen, reklamemateriell og platecover til denne kunne skapes i reklame- og grafisk designavdelingen, og så kunne produktet til slutt utgis av plateselskapet Igloo Records. På denne måten hadde selskapet laget en velsmurt produksjonsskjede der varen ble fraktet videre til neste nivå og bearbeidet der, og absolutt kommet inn under Adornos framstilling av kulturen som en hvilken som helst vare, slik det ble framstilt i teoridelen.

En helhjertet satsing ble understreket av at selskapet bygde et spesialdesignet nybygg på Jensvoll, ca fem kilometer fra Bodø sentrum. Dette bygget samlet alle selskapets aktiviteter fra sommeren 1981. Spenningsmomentet lå i om det ville lykkes å eksportere en forretningsmodell som fungerte i Oslo, til langt mer befolkningsfattige områder, langt fra det kulturelle sentrum på Østlandet. Tiden viste at selskapets markedsførte «knowhow» og de ansattes solide erfaring innen sine respektive områder, ikke var tilstrekkelig til å holde driften i gang i mer enn ca fire år.

## **4.5 Ringkjøb studio**

Ringkjøb Musikk har vært et begrep i musikkmiljøet i Bodø i flere generasjoner. Firmaet har solgt musikkinstrumenter fra 1906 fram til i dag, og har vist seg å være en svært seiglivet organisasjon, selv om musikkinstrumentmarkedets opp- og nedturer også har truffet den tradisjonsrike forretningen. Dagens innehaver er Robert Ringkjøb, han har drevet forretningen siden 1973, da han overtok etter sin far.

Fra midten av 1970-årene og utover var gode år for mange musikkforretninger, Ringkjøb Musikk inkludert. Elektriske orgler var svært populære, og pianoer ble det også solgt mange av. Familiens økonomi ble også stadig bedre i denne perioden, mange flere hadde mulighet til å kjøpe musikkinstrumenter, og gjorde det. I ett av sine beste år kunne Ringkjøb

regnskapsføre 378 solgte elektriske orgler, og 78 pianoer.<sup>21</sup> Slike gode år, økonomisk sett, gjorde det mulig for Ringkjøb Musikk å flytte sin virksomhet til Storgt. 49 tidlig i 1980-årene. Dette huset skulle inneholde flere avdelinger, blant annet avdeling for blåseinstrumenter, tangenter, orkesterutstyr, Hi-Fi, lydutleie, og også et lydstudio. Ringkjøbs økonomiske opptur skjedde samtidig med AVideos sviktende inntekter, derfor var det naturlig for Robert Ringkjøb å ta kontakt med eierne av AVideo med det formål å kjøpe opp det tekniske utstyret fra studioet. Da denne avtalen var i havn, gikk Ringkjøbs personale i gang med å demontere alt av utstyr som skulle flyttes fra AVideo sine spesialbygde lokaler, til gården i Bodø sentrum som nå skulle huse Ringkjøb Studio. Sentrale i denne flytteprosessen var Remi Larsen, Rune Dag Storå og Kolbjørn Karlsen. Alle disse var ansatt i en av Ringkjøbs avdelinger, og Remi Larsen fikk mest ansvar for studiodriften. Han medvirket som tekniker og produsent på flere av de innspillingene som ble gjort der.

Ringkjøb Studio startet sin drift høsten 1984. Mange lokale band var innom og spilte inn materiale, Cakewalk, Ny Gate og Glass var noen av disse. Terje Nilsen spilte inn flere enkeltlåter som ikke ble utgitt som album, men som senere kom med på samleutgivelser. Jack Berntsen gjorde en innspilling av barnesanger, som ikke ble utgitt. Halvdan Sivertsen brukte Ringkjøb Studio til preproduksjon til en av sine utgivelser på 1980-tallet. I tillegg til dette ble studioet brukt til reklameinnspillinger og samle-kassetter. De mest brukte teknikerne var Remi Larsen og Are Simonsen.

Til tross for at flere av de lokale artistene støttet opp og benyttet seg av tilbudet Ringkjøb Studio kunne gi, viste det seg etterhvert at dette ikke var tilstrekkelig til å holde hjulene i gang. Studiovirksomheten ble avsluttet høsten 1988, og dermed var Bodøs musikkmiljø uten innspillingsstudio igjen.<sup>22</sup>

### **4.5.1 Oppsummering**

Ringkjøb bygde opp både kompetanse og kapital gjennom de gode årene på 1970-tallet. Hans satsing på musikkinstrumentalg- og service ble stadig utvidet, og egne underavdelinger for

---

<sup>21</sup> Robert Ringkjøb, samtaler, februar/mars 2015.

<sup>22</sup> Robert Ringkjøb, samtaler, februar/mars 2015.

blant annet blåseinstrumenter, tangenter, hi-fi og PA-utleie ble etablert i disse gode årene. Derfor kan det sies å ha vært en naturlig utvidelse da studiodrift ble en del av den stadig utvidete totalpakken. Teknisk utstyr til studiosatsingen ble erhvervet relativt gunstig fra Avidios konkursbo, noe som betyr at investeringene til dette formål var relativt beskjedne, økonomisk sett. En del tilpasninger ble riktignok utført på det bygningsmessige plan, noe som var nødvendig for å kunne tilby studiolokaler tilpasset datidens standarder.

Ambisjonene med denne satsingen var at lydstudiodelen skulle bringe kapital inn i selskapet, på lik linje med de andre avdelingene. Derfor må dette karakteriseres som en helkommersiell satsing, selv om utgangspunktet var noe forskjellig fra det som Adorno ville ha karakterisert som den typiske musikkindustri.

## 4.6 Kapitteloppsummering - refleksjon

I de følgende avsnitt vil jeg knytte noen refleksjoner til det foregående kapittel, trekke fram fellesnevnerne, og forsøke å finne sammenhenger og forskjeller. Jeg vil også plassere de forskjellige studioene tidsmessig i forhold til hverandre.

Et viktig moment i alt dette er at vi geografisk sett befinner oss ute i distrikts-Norge, langt fra sentrale strøk. Det betyr at markeder er begrensede, det samme er nedslagsfeltet.

Musikkmiljøene er små, og ikke direkte en del av hva vi kan kalle den sentrale musikkindustrien, som for det meste befant seg i sentrale strøk på Østlandet.

Med referanse til Friths framstilling av musikkindustrien fra teoridelen, faller alle våre omskrevne objekter tidsmessig inn under den tredje og siste epoken, som omhandler perioden etter andre verdenskrig. Dette vil si at magnetbåndet var tilgjengelig, noe som gjorde en mengde nye teknikker mulig. Det var et uttalt behov for å prøve ut disse teknikkene som gjorde at lydteknikere i NRK-Nordland ville ha populærmusikere i studio som forsøksobjekter, til gjensidig nytte.<sup>23</sup>

NRK skilte seg tydelig fra de andre studioer i dette kapitlet på flere områder. Det økonomiske utgangspunktet var totalt forskjellig, NRK kunne operere som en profesjonell aktør i

---

<sup>23</sup> E-post fra Asbjørn Krogtuft, 10. november 2014.

markedet, uten å måtte ofre den økonomiske omsetningen en tanke. Tilgangen til et svært profesjonelt produksjonsutstyr var der, likeså var markedet. Statskanalen kunne tilby sendeflate for sine egenproduksjoner, til positiv nytte både for seg selv og medvirkende musikere. Vi må kunne karakterisere NRK som en ikke-kommersiell kulturformidler i denne sammenheng, man betalte ikke leie for studiobruken, og det kostet ingenting å få sine innspillinger spilt på radio. I NRK-Nordlands musikkstudio ble det gjort lydopptak fra 1965 helt til 2005.

Prosjektfilm A/S hadde et svært lite nedslagsfelt, og var i prinsippet aktuelt å bruke kun for Bodømusikere som kjente innehaveren, Knut Eide. Dette tilbudet sto for nærhet og var lett tilgjengelig, og bidro mest med å sørge for kontinuitet. Eide må betraktes som en idealist i markedet, en bricoleur, en som bidrar med biter til det store, totale puslespillet. Hans demostudio ble mest benyttet mellom 1972 og 1975.

Øybakkens satsing i Mosjøen hadde et meget stort nedslagsfelt geografisk, med halve Trøndelag og hele Nord-Norge som målområde. Etableringen av plateselskapet Experience Records gjorde at det å få utgitt materiale ble enklere for musikere og artister fra regionen. Det å ha tilgang til instrumentforretning, innspillingsstudio og plateselskap under samme paraply, var nå mulig i vår landsdel. Alt dette var styrt av samme person, og med dette i tankene må vi kunne kalle Øybakken for en betydelig aktør i den regionale musikkindustri. Flere av de som fikk kontrakter på utgivelser hos Experience, fikk nasjonale karrierer etterhvert. Slik sett fungerte selskapet som rekruttering, og inngangsport til den nasjonale musikkindustrien. Eksempler på dette er Prudence, Halvdan Sivertsen, Terje Nilsen og Zoo. For mange andre ble det kun med de utgivelser de fikk gjort gjennom det første nordnorske plateselskapet. Vi finner utgivelser med Bodøartister i tidsrommet fra 1973 til 1977 i Experience Records katalog, først ute var Halvdan Sivertsen med *Halvdan 23 1/2 år i 1973*, og Terje Nilsens *Æ kom i 1977*, som den siste.<sup>24</sup>

I og med etableringen av Avideo Studio og Igloo Records i 1979, fikk Bodø sin første helprofesjonelle satsing på musikkproduksjon. Slik sett var etableringen lik den som Øybakken hadde gjort i Mosjøen, men innebar i tillegg blant annet en reklameavdeling.

---

<sup>24</sup> [musikk-labeler.blogspot.no](http://musikk-labeler.blogspot.no)

Grunnlaget for denne satsingen var det vi kan kalle for hjemvendt kompetanse, Asbjørn «Asa» Krogtoft flyttet til hjembyen Bodø etter å ha jobbet som artist, produsent og lydtekniker i Oslo. Sammen med initiativrike og satsingsvillige personer lokalt i Bodø ble det nye multimediehuset en realitet. Tilbudet var nå blitt mer lokalt, og i tillegg utvidet. Foretaket eksisterte fra 1979 til høsten 1983.

Ringkjøb Studio bygde i stor grad på grunnmuren etter Avideo. Men der sistnevnte kunne tilby både reklamemateriell og plateselskap, hadde ikke Ringkjøb annet enn et svært godt utstyrt instrumentutsalg å supplere med. Dermed ble utgangspunktet et ganske annet, og mange følte at dette var ett skritt tilbake fra Avideotiden. Til tross for dette var musikere og artister i Bodø glade for studiodelen i Ringkjøbs foretak, som var tilgjengelig fra 1984 til 1988.

## 5 Et studio blir til

Dette kapitlet trekker linjene videre fra det forrige, hele prosessen fra idé til ferdig studio blir skildret her. Mye av innholdet kom fram i en samtale som fant sted 17. mars 2015, der vi fire<sup>25</sup> som senere ble hovedaksjonærer i Hønehuset var til stede. I denne samtalen konstruerte vi kronologi, og gikk gjennom hele «Hønehusetepoken» fra begynnelse til slutt. Tilleggsvis har jeg brukt egne minner for å fortelle historien, og brukt den fordelene det er å ha vært der «da det skjedde» for alt det er verdt. En slik metode for å gi minner mulighet for å konstruere en dypere forståelse, blir beskrevet og benyttet av professor Ove Larsen, i en artikkel om populærmusikk fra Korgen. Her blir det også poengtert at minner i seg selv representerer en refleksjon over fortiden (Larsen, 2015).

Hønehusets skriftlige arkiver har også vært nyttige for å få fram detaljene i denne historien.

### 5.1 Idéen unnfanges

Året var 1988. Høsten var lang og kald, Ringkjøb Studio hadde nettopp avsluttet driften, og stemningen var noe avventende i musikkmiljøet i Bodø. Stedet var Nattkaféen i Sjøgata. Diskoteket «Sjøhuset» hadde drift bare i helgene, men hadde nå opprettet et tilbud i diskotek-lokalene for de som ikke ville legge seg tidlig, en nattkafé. Denne var åpen til langt på natt de kveldene det ikke var diskotek, og var populær blant mange av byens musikere. Her møttes vi kveld etter kveld, drakk kaffe eller te, diskuterte løst og fast, og leste avisene for neste dag. Trykkeriene til både Nordlands Framtid og Nordlandsposten lå plassert svært nært nattkaféen, og man kunne kjøpe morgendagens aviser i en luke, mot kontant betaling. På en slik kveld, over kaffe og te, og morgendagens aviser, ble idéen unnfanget. Et musikereid studio! Vi hadde erfart at AVideo Studio ikke klarte å holde hjulene i gang, og vi hadde nettopp opplevd at Ringkjøb Studio måtte legge inn årene. Alt dette på grunn av at inntektene studioene genererte ikke var tilstrekkelige til å dekke utgiftene. Nå var mye av det tekniske utstyret plassert i Ringkjøbs studio til salgs, og det var nok akkurat dette faktum som penset oss inn på funderingene over hvordan et studio kunne drives i byen, uten for høy økonomisk risiko. Derfor var tanken om at vi skulle eie det selv ganske besnærende, det samme var tanken om at

---

<sup>25</sup> Bård Bergrabb, Rune Mathisen, Are B. Simonsen og Geir Tømmerberg.



det ikke skulle ansettes faste teknikere, men at lønn skulle utbetales i forhold til utførte prosjekter. Med andre ord, ingen prosjekter - ingen lønn. Nå stod det bare ett ønske igjen for oss, et egnet lokale som ikke kostet for mye, for høye faste utgifter var vi slett ikke interesserte i.

## 5.2 Nordland kultursenter

I 1882 kjøpte Nordland amt Bodø prestegård, og fikk året etter kongelig skjøte på eiendommen.<sup>26</sup> Den fikk nå navnet Bodø Landbruksskole, men ble i enkelte offisielle papirer kalt Troms stifts landbruksskole, fordi den skulle ta opp elever fra de tre nordligste amter. Etterhvert fikk skolen navnet Nordland Landbruksskole, Bodø. Beliggenheten hadde historisk sus, idet de nærmeste naboer var Bodin kirke fra 1200-tallet, og Bodøgaard. Her ble det drevet landbruksundervisning for fullt fram til 1967, da landbruksskolen ble flyttet til Vefsn. Fram til 1988 ble det gitt noe undervisning i landbruksfag, mens flere av bygningene ble utleid mer eller mindre tilfeldig (Haugen, 2015). På denne tiden inneholdt området totalt 16 bygninger, med stort og smått. Vi kunne finne Valkyrien, Borgen, Valhall, Alberthaugen, Fjøset, Smia, Høsehuset og Gartneriet blant disse. 1. august 1988 overtok fylkeskultursjefen i Nordland fylke ansvaret for Bodø gamle landbruksskole. Anlegget inneholdt betydelige kulturhistoriske verdier og bygningsmessige ressurser. Intensjonen var nå at stedet skulle bli et fylkesdekkende kultursenter, og anvendes til kulturformål. Ambisjonene om drift og utvikling av stedet var nå relativt høye. Navnet ble Nordland kultursenter.

Tidligere nevnte Ann-Karin Bodøgaard drev sin artistkarriere med base i Oslo fra midten av 1960-tallet. I tillegg til dette tok hun utdanning som ballettpedagog, danser og koreograf ved Ballettinstituttet i Oslo. (senere Den Norske Balletthøyskole) Hun ble uteksaminert i 1970, og musikkengasjementene finansierte mye av studiene (ibid). Fram til 1975 underviste hun ved Jorunn Kirkenærs ballettskole, da hun flyttet tilbake til Bodø for å starte egen danseundervisning. I 1989 åpnet hun Nord-Norsk Balletthøgskole i Bodø. Lokalene lå i bygget Valhall ved Nordland kultursenter. Bodøgaard møtte mye motgang på veien fram til oppstart av denne skolen, blant annet skapte det en del uro i ballettmiljøet da seks nordnorske ballettpedagoger sendte leserbrev til nordnorske aviser, samt VG og Dagbladet. I dette brevet

---

<sup>26</sup> [nfk.no](http://nfk.no)

advarte de mot at denne skolen skulle opprettes, og det opplevdes merkelig for Bodøgaard å bli motarbeidet av landsdelens egne ballettpedagoger. Skolen knyttet til seg meget kompetente lærerressurser, og ble drevet uten statsstøtte de tre første årene. I 1992 ble ballettpedagogutdanningen en del av Bodø lærerhøgskole, og ble drevet fram til 2009. Da ble tilbudet nedlagt på grunn av lav søkning. Bodøgaard var fagansvarlig for dette utdanningstilbudet fram til 2008.

Harald Bodøgaard vokste opp like ved Nordland landbruksskole, og ble utdannet som skulptør ved Statens kunstakademi i Oslo. Han ble tilbudt lokale i Smia i 1989, og etter at han flyttet inn, hadde han der base for sine mange utsmykningsoppdrag i det gamle, uisolerte og vannløse bygget. Det meste av den håndverksmessige oppdatering av lokalene ble gjort av Bodøgaard selv. Han drev skulpturverksted med Smia som utgangspunkt helt fram til 2012, da han flyttet sin aktivitet til Galleri Bodøgaard.

Også de andre byggene på kultursenteret huset etterhvert forskjellige aktiviteter. Stabburet ble brukt som lokale for Dukkenikkerne, et dukketeaterprosjekt. Snekkerverkstedet ble brukt til kulturvern og restaurering. Den gamle rektorboligen ble brukt som skole for ungdom med spesielle behov. Etterhvert ble Smia og Verkstedet brukt til glassblåsing og metallkunst. Leiligheter og hybler ble leid ut i noen grad, og senterets lokaler ble også leid ut til private arrangementer som konfirmasjoner og feiring av andre merkedager. Men Hønehuset stod fortsatt tomt.

Einar Thorbjørnsen var sivilarbeider i Nordland Fylkeskommune i 1988. Han var allerede da en mye brukt, og vel ansett tangentspiller i Bodø. Dette kom til uttrykk ved hans deltagelse i bandene Charch og Glass, og mange lokale artister brukte Thorbjørnsen som backingmusiker både på konserter og innspillinger. Blant disse var Halvdan Sivertsen, Terje Nilsen, Henning Gravrok og Dag Kajander. Han har også vært musikalsk leder for Bodø Big Band, og i tillegg vært pianist for samme ensemble.

På grunn av sin funksjon som sivilarbeider hadde Einar Thorbjørnsen kontor på fylkeshusets kulturavdeling, og fikk der høre om fylkeskommunens planer for den gamle

landbruksskolen.<sup>27</sup> Han var på denne tiden en ivrig gjest på den tidligere nevnte Nattkaféen, og tilhørte absolutt den delen av Bodøs musikkliv som ønsket å finne lokale for et musikereid og dugnadsstyrt innspillingsstudio. Prosjektleder for kultursenteret, Egil Murud, og Thorbjørnsen diskuterte i løpet av høsten 1988 muligheten for et lokale til et lydstudio blant kultursenterets bygninger. Murud foreslo det gamle hønsehuset, siden ingen aktuelle leietakere hadde meldt noen interesse for dette bygget så langt. Bygget var oppført i 1934, hadde ikke innlagt vann, og var dårlig isolert. Etter et kort rådslagningsmøte på Nattkaféen i Sjøgata ble vi enige om at dette var interessant for oss, og prosjektleder Murud kunne vise oss et noe forfallent og slitt bygg, hønsestank var betydelig, det samme var trekken fra dårlig isolerte vegger og vinduer. Eiendomsmeglerbransjen ville nok kalt dette for et objekt «med potensiale», og vi som eventuelle leietakere støttet denne tanken fullt og helt, vi var relativt euforiske og ville bare komme i gang med oppgraderingen av bygget umiddelbart.



*Nordland landbruksskole, Bodø. Bildet er tatt i 1951. Bodøgaard ligger i forgrunnen nede til høyre. Hønsehuset ligger midt i bildet, helt til høyre.  
Foto: Nordland fylke*

<sup>27</sup> Einar Thorbjørnsen, samtaler, april/mai 2015.

Men en ting måtte ordnes først, lokalet kunne ikke leies ut til privatpersoner uten noen form for firmastatus. Derfor ble «Bodøs forening for frilansmusikere» etablert relativt raskt, med Einar Thorbjørnsen som organisator. Vi søkte om å få leie bygget til lydstudiobruk, og prosjektleder Murud svarte positivt på vår søknad. Dermed var første etappe unnagjort, og lokale til vårt lydstudio var i boks. Mye takket være Einar Thorbjørnsens kontakter med Nordland Fylkeskommune sine ansvarlige for kultursenteret, var drømmen om et musikereid lydstudio i Bodø i ferd med å gå i oppfyllelse.

### 5.3 Hønskekonsserter, og annen dugnad



*Annonse for Hønskekonsertene, september 1988 i Nordlandsposten.*

Da vi høsten 1988 fikk klarsignal om å bruke høns huset som lokale til vårt lydstudio, var iveren meget stor etter å komme igang med tilrettelegging. Etterhvert utkrystalliserte det seg to problemområder ved vårt leieobjekt, lokaliseringen av bygningen, og dens tilstand rent kvalitetsmessig. Plasseringsmessig lå bygget midt i innflygningssonen til flyplassen i Bodø, dette betydde en meget stor utfordring i forhold til flystøy utenfra. Bygningens beliggenhet var det selvfølgelig ingenting å gjøre noe med, så her var planen vår å organisere innspillingsperiodene slik at de mest «støyfølsomme» opptakene måtte foregå i perioder uten flytrafikk, mens det i bråkete perioder kunne jobbes med eksempelvis elektroniske lydtkilder, der mikrofoner ikke var involvert. I og for seg et interessant utgangspunkt, og vi lærte oss relativt

raskt rutetidene til både SAS, Braathens og Widerøe. Den militære flyaktiviteten var det verre med, siden det i dens egenart ligger at forutsigbarheten nødvendigvis ikke er særlig stor. Men vi lærte oss å leve med dette, også.

Høsehusets bygningsmessige tilstand var nokså skral da vi overtok. Knuste vinduer, dårlig isolasjon, og den ganske så karakteristiske høsehuslukta var blant de utfordringer vi måtte forholde oss til. I tillegg manglet det innlagt vann, og med dette også toalett. Huset hadde vært brukt til lager for overskytende skolepulver de siste årene før vi overtok. Vi skjønte fort at vi måtte ha tilgang til kapital hvis vi skulle gå i gang med oppussing med det samme. Og hva gjør musikere som trenger penger? Jo, man kan arrangere konserter. Dette ville også vi gjøre, og vi lanserte planen om å arrangere støttekonserter til byens kommende innspillingsstudio, og kalte dette for «Høsekekonserten». Planen var at alle artister og band skulle delta vederlagsfritt, og at innsatsen skulle belønnes med innspillingstid i studio, når dette en gang var ferdig. Bandene Mr. James, Highline, Henning Gravrok Band og Terje Nilsen med venner spilte fredag den 23. september. Dagen etter spilte Mr. James, Glass, UPH 8 og June Korneliussen. Konserten ble arrangert på Sinus, byens konsertscene i Sjøgata. Publikumsoppmøtet var såpass godt at vi satt igjen med 29465,- kroner etter konsertene,<sup>28</sup> og vi så for oss gode muligheter til å begynne å pusse opp lokalene med en såpass stor pengesum i bakhånd.

Et annet moment som kan nevnes angående denne konserten, er tittelen. Vi syntes at «Høsekekonsert» var et flott navn på et slikt evenement, og ante vel ikke helt at dette var starten på en ordspillbonanza nesten uten sidestykke, der høsehusnavnet var utgangspunkt for de merkeligste språklige krumstring. I lokalpressen kunne vi blant annet lese om «å vagle seg i Høsehuset», «til toner fra eggende rytmer», og «lagt det store egget». Også verdt å merke seg er at det i konsertannonsen ble brukt uttrykket «Rock around the klukk»! Det var litt mye til tider, men likevel til å leve med.

Med en kapitalbeholdning på like i underkant av 30 000,- kroner gikk vi i gang med oppgraderingen av bygningen. Det var faktisk mye vi kunne gjøre uten å bruke så mye penger, og vi gikk i gang med å planlegge dugnadsarbeid. Vi fant ut at det å utbedre halve bygget til opptaksrom og kontrollrom var tilstrekkelig til vårt bruk. Kledningen i taket måtte fjernes, og lite ante vi hvilke utfordringer som lå i dette. Da vi begynte å fjerne denne kledningen, viste det seg at taket i første etasje, som jo også er golvet i andre etasje, inneholdt enorme mengder med halm, høy, støv og høseskit. En rask titt i regnskapsboka fra denne

---

<sup>28</sup> Høsehusets regnskapsbok 1988 - 89.

perioden avslører kjøp av et betydelig antall støvmaske og briller, noe som var en nødvendighet for å kunne ferdes innvendig i bygningen mens denne aktiviteten pågikk. Men vi gikk i gang med dugnadsarbeidet med krum nakke, og stor motivasjon.

Den første dugnaden gikk etter alt å dømme av stabelen i slutten av oktober 1988. Dette kan jeg fastslå ganske sikkert ut fra de håndskrevne regnskapsbøkene fra denne tiden, innkjøp av støvmaske, briller og diverse materialer er datert til denne perioden. Oppmøtet var i starten relativt godt, mange av musikerne som hadde spilt på Hønskekonsertene var til stede, og antallet var trolig 12 - 14 personer. Artisten Terje Nilsen var en av disse, til noens store overraskelse. Nilsen var ikke akkurat kjent for sin arbeidslyst, men mer for sin tilbakelente holdning til livet. Dette medførte at han fikk følgende karakteristikk i Norsk pop- og rockleksikon: «I lokalmiljøet i Bodø er Nilsen kjent som bohem og livsnyter, en artist som ikke stresser med sin egen karriere, men heller tar hver dag som den kommer.» (Rockipedia - © Rockheim).

Etterhvert kom det færre deltakere på dugnadskveldene, noen fant vel ut at de ikke trodde nok på prosjektet til å ville bruke av sin tid på det. Men tilretteleggingen av lokalene fortsatte, vi klarte å få vekk det meste av halm og hønseskit, og kunne etter en stund planlegge neste trinn, å få malt veggene innvendig.

Vi ønsket å kjøpe maling så billig som mulig, og fikk tak i Uniplast 07 (vanntynnet interiørmaling) på et konkursutsalg. Damen som solgte malingen mente bestemt at fargen var «anti-kvitt», med tydelig trykk på «anti». Enhver er salig i sin tro, tenkte vi, og var svært sikre på at fargen var «antikk-hvit». Noe av formålet med å male, var å forsøke og få bukt med den sterke lukta, malinga skulle på et vis sperre lukta inne. For å få full effekt av dette, ble vi rådet til å tilsette noen dråper av et bestemt kjemikalium i malinga. Dette middelet kjøpte vi fra Polygon Bodø, og kostet oss ca 4000,- kroner per liter. Etterhvert som malingsprosessen gikk framover, merket vi at det å male alt skinnende hvitt ikke var så smart. Det ble enkelt fortalt for mye av det gode, og vi skjønnte at vi ved neste malingsinnkjøp måtte be om å få tilsatt en «brekkfarge» i den hvite malingsbasen, for å få et brudd i den hvite ensformigheten. Resultatet var at neste tilitersspenn med Uniplast hadde en svak rosafarge, siden rødt ble brukt for å få dempet den for påtrengende hvitfargen. Dermed stod vi igjen med noen rom malt i

skinnende hvitt, og noen malt i en svak rosafarge. Men som tidligere nevnt, dugnadskveldene ble stadig dårligere besøkt, og kapitalbeholdningen minket foruroligende raskt. Noe måtte skje.

## 5.4 Et vendepunkt

Den ukuelige optimismen som preget oss da vi fikk leie hønsehuset som lokale, gikk gradvis over til mismot da vi møtte hverdagens gråhet, ingenting skjedde av seg selv, det ble stadig

tyngre å motivere seg til innsats. Vi ble stadig færre, stanget hodet mot veggen, og var nok preget av mangel på ledelse, vi drev på som forvirra høns. Denne oppgittheten gjorde at vi relativt fort skjønnte hva vi måtte gjøre, få hjelp fra andre. Sivilarbeider og musiker Einar Thorbjørnsen fikk tips fra prosjektleder Egil Murud om at det var mulig å søke økonomisk støtte fra et prosjekt som kaltes PTD, Privat

**(H)ønsket oppfylt**

Helgens to konserter til inntekt for studioprosjektet i hønsehuset på landbrukskolen, de såkalte «Hønsekonserterne», ble til alles tilfredshet den publikumsmessige og økonomiske suksessen arrangørene hadde håpet på. 30 000 kroner som startkapital for å pusse opp de aktuelle lokalene er maksimalt av hva man kunne forvente. Men så hadde da også Hønsekonserterne mange band å by på, og de som kjenner bandene på konsertlistene burde kunne finne noe interessant i begge kveldene. Uifra kriteriet om hvilke band vi har hørt minst i det siste prioriterte vi lørdagens konsert.

Mr. James spilte begge kveldene, og var første band på scenen under lørdagens konsert. Bandet virker dyktig både instrumentalt og vokalt, og serverte både egne låter og gamle r/b klassikere. Det svingte bra av klassikerne ikke minst av Van Morrison-låten «Clean The Windows» som var høydepunktet i Mr. James' avdeling. Det egenkomponerte stoffet lod som en fornorsket versjon av amerikansk rock, og ble en tanke for kjedelig til at vi fikk den store tenningen. En norskekset låt midtveis i settet som minte om en Asa-komposisjon satt til moderne Banglesk gitarspill sto seg best av gruppas egne låter.

Vi var spente på hva Glass hadde å by på. Nye låter med enklere, mer umiddelbare og publikumsvennlig melodiprofil, er signalene vi har fått fra Glass-leiren de siste par månedene. Vi tar forbehold om at Glass ikke hadde de beste lydmessige forholdene under lørdagens konsert, men vi føler oss meget usikker på om gruppa har lyktes i sitt forsatt. Glass har aldri operert med forenklete umiddelbare melodier, og det synes de nye låtene ikke å ha «rettet» på. Tvertimot tror jeg det gamle Glass-repertoaret inneholdt låter som var vel så umiddelbare som det vi fikk presentert på Hønsekonserterne. Joda, det var ganske spennende og rytmisk spenstig da Glass sparket fra på de to første låtene med solid funky «groove» bak Are's spesielle Sylvian-influerte vokal. Den første låten drev på en slags tøff disco-rock rytmikk, mens den andre lå mer opp til James Browns funk-takt. Jeg savnet imidlertid det melodiske raffinementet som skal sette låten helt på plass. Apningslåten kom tilbake i ekstranummerene og ga et hint om at det nye materialet har vokseegenskaper. Balladene festet seg bedre, og vi merket oss spesielt en låt hvor Ares stemme ble matchet mot enkle stemningsfulle keyboardstoner samt en seks-tallsinfluert ballade med nesten crooner-aktig vokal. Mot slutten av settet ble Glass forsterket av blåserkkekke og leverte et par av sine gamle klassikere. En artig variant, uten at det ble noen avgjørende forskjell. Kveldens korteste sett sto June Korneliussen for. Hun trengte heller ikke så mange låtene for å vise at hun både har en stemme som bærer godt og evne til å legge følelse i den. June hadde med seg et femmannsband, men låtene var likevel sparsomt nok akkompagnert til at stemmen kom til sin rett. I motsetning til vanlig hadde June bare falsomme ballader på repertoaret denne gangen. Hun åpnet med en fin versjon av «The Rose»



«Glass» har lovet enklere og mer umiddelbare låter, men lyktes ikke å dokumentere dette, selv om lydforholdene kan tilskrives noe av skylden.

Anmeldelse i Nordlands Framtid, tirsdag 27. september 1988.

Tjenesteyting i Distriktene. Dette programmet var initiert av Kommunal- og arbeidsdepartementet (KAD), og inneholdt blant annet tre fylkesprosjekter, hvorav ett havnet i Nordland. I Nordland ble det så dannet tre kommune-prosjekter, disse havnet i Nesna,



Sortland og Bodø. PTD-programmet fant man altså igjen på både statlig, fylkeskommunalt og kommunalt nivå (Aasmo, 1990). Flere av de andre leietakerne ved kultursenteret var også aktuelle søkere angående PTD-midler. Disse midlene kunne gå til seks forskjellige satsingsområder, der kultur og miljø var ett av to prioriterte. Strategien var at kultur- og miljø-satsingen skulle gjøre sted og distrikter attraktive for bestemte, høyt kvalifiserte arbeidstakergrupper. På lang sikt ønsket man at dette skulle bidra til økt tilflytting nordover, og også stimulere til vekst i omlandet. (ibid)

For å kunne søke om støtte til vårt lydstudiosprosjekt, var det nødvendig å ha en grundig og seriøs beskrivelse av hva vårt prosjekt egentlig var. Dette følte vi var utenfor vårt eget kompetanseområde, derfor måtte vi finne noen som kunne bistå oss med en prosjektbeskrivelse, og samtidig inneha de rette kvalifikasjoner slik at dette kunne tilfredsstille kravene til de som skulle behandle våre søknader. Vi kontaktet sivilingeniør Jon Ola Lien, og forespurte han om å ta oppdraget. Flere av oss kjente Lien privat, han hadde vært lydtekniker for flere prosjekter vi hadde vært med på, og han hadde i tillegg til lydkompetansen også akustikk som fagfelt. Jon Ola Lien skrev i 1989 prosjektbeskrivelsen «Hønsetenkning eller ikke? - Et notat om lydstudio i hønsehuset på Landbruksskolen.» Notatet var på fem sider pluss vedlegg, og ikke datert. Lien trakk i notatet fram Bodø som en by med et usedvanlig rikt musikkmiljø, der nye talenter jevnlig dukket opp. Han påpekte også at byens musikkliv var godt kjent for sin dugnadsånd, og at man for å kunne opprettholde et slikt miljø måtte ha tilgang til et opptaksstudio av rimelig kvalitet. Dette for å kunne eksponere seg via lydmedia, men også som en læringsprosess. Han trakk linjene tilbake til de forsøk på studiodrift som hadde vært forsøkt i Bodø, og skrev følgende:

Det har gjennom de siste årene vært gjort forsøk på å drive profesjonelle opptaksstudio i Bodø uten suksess. Det synes åpenbart at markedet for slike tiltak er lite, eller at timeprisen har ligget så høyt at få har hatt mulighet til å gjennomføre innspillinger uten at et plateselskap stod dem i ryggen. Når Ringkjøb Musikk nå har lagt ned sitt studio er det dermed nærliggende å konkludere med at byen er best tjent med et studio drevet nettopp etter «dugnads-prinsippet.» (Lien, 1989, s. 1).

Lien påpekte videre at det å holde kostnadsnivået nede var særs viktig for et slikt prosjekt, og at det å drive det med en nonprofitt-tanke i bakhodet nærmest var en nødvendighet for å



lykkes. Etter å ha beskrevet bakgrunnen for prosjektet, gikk han videre ved belyse hvordan selve ombyggingen kunne utføres.

I premissene for leiekontrakten ligger det en eksteriørmessig bevaring av bygget. Dette burde ikke være noe problem å etterkomme. Innvendig må det imidlertid gjøres en del ombygninger for å få brukbare lokaler. Svært mye av dette er arbeider som planlegges utført i form av dugnad. En vil i stor stor grad basere seg på eksisterende konstruksjoner, og av kostnadshensyn vil en ikke bygge «flytende rom». Dette medfører at en går noe ned i krav til lydisolasjon fra omverdenen. Men i og med at de aller fleste av de instrumenter og lydkilder som er aktuelle enten er elektroniske eller avgir høye lydnivåer, vil ikke dette medføre vesentlige ulemper (ibid, s. 2).

Han foreslo så konkrete arbeidsmetoder for å få orden på gulv, tak, vegger, vinduer, dører, det elektriske anlegget, samt ventilasjon. Det ble også trukket fram hvilket lydutstyr et slikt studio burde inneholde, for å kunne brukes både til musikkproduksjon og radioreklame. I kostnadsoverslaget ble det summert hva ombyggingen ville koste, og også hvilke utgifter innkjøp av lydutstyr med tilstrekkelig kvalitet ville medføre. Finansieringen ble foreslått delt mellom andelsinnskudd, dugnadsinnsats, tilskudd og banklån. Det ble også stipulert et budsjett på driften, der utleieprisen ble stipulert til 200,- kr per time. Tilleggsvis ble det i budsjettet antatt at andelshavere/aksjeeiere ikke ville ta utbytte fra et overskudd, men pløye dette tilbake til driften. Avslutningsvis i notatet skriver Lien:

Dersom en klarer å realisere prosjektet ut fra de forutsetninger som er skissert vil en berike Bodøs og landsdelens musikkliv betydelig. Mye står og faller på hvor gunstig finansiering en kan oppnå. Ut fra de erfaringer som er gjort i Bodø kan det se ut som om dette er den eneste realistiske mulighet for å etablere et attraktivt studio i byen. Det er derfor viktig å informere alle som er engasjert i utvikling av kulturliv og infrastruktur om prosjektet, slik at alle finansieringsmuligheter blir undersøkt (ibid, s. 5).

Hønsketeknings-notatet var virkelig et vendepunkt for oss. Vi fikk ny tro på prosjektet, vi syntes de skrevne ord i notatet stadfestet våre tanker og ideer rundt hønsehuset på en glimrende måte. Og best av alt, det hjalp oss med troverdighet og seriøsitet da vi måtte gå videre med søknadsprosesser til institusjoner.

Med notatet fra Jon Ola Lien i hende gikk vi til det skritt å søke om økonomisk støtte til vårt prosjekt, både fra PTD og Distriktenes Utbyggingsfond (DUF). I Bodø kommune var det kirke - og kulturavdelingen som administrerte PTD-prosjektet, og de søkte bedriftsfaglig støtte hos et konsulentfirma, AS Bodø Bedriftsutviklingscenter, Bobus. I et brev skriver Bobus' direktør Trygve Breivik til kommunens PTD-ansvarlige, Steinar Mariussen:

Jeg viser til samtale/avtale. Som jeg alt har orientert om går prosjektet godt framover. Musikerne er godt motivert, har mange fine innspill og tanker - men kommer relativt fort på avveier. Jeg vurderer muligheten til å få til noe konkret som rimelig gode. Som du vet har jeg på faglig nivå søkt bistand hos amm. Arnulf Hauan, HSN (Hønsehusets arkiver, 1989).

Så selv om vi ble vurdert som noe vinglete, hadde Bobus såpass tro på oss at prosjektet ble ansett som rimelig seriøst, og dermed verdig deltakelse i PTD-programmet. Arnulf Hauan ble nevnt i brevet fra Breivik, han var en flere av oss kjente, blant annet som altsaksofonist i Bodø Bigband. Han var i tillegg ansatt på det som da ble kalt Høgskolesenteret i Nordland (HSN), som amanuensis i økonomifag. Hauan ble en nyttig mann for Hønsehuset Lydstudio A/S, med sine økonomikunnskaper og musikalske interesse, både som aksjonær og styremedlem, og senere også som styreformann. Og på oppdrag fra Bobus var han med på å gjøre et forarbeid som utløste økonomisk støtte til oss, både fra PTD-programmet og DUF. Jon Ola Liens notat var med på å snu stemningen i hønsehusleiren, og tilsagnene om økonomisk støtte gjorde at vi virkelig følte at dette kunne bli realisert, og optimismen var stadig økende.

Selv om nedleggelsen av Ringkjøb studio var en utløsende faktor for at vi begynte å se alvorlig på muligheten for etablering, ble det ikke til at vi kjøpte så mye av det brukte utstyret derfra. Alt vi kjøpte av tekniske enheter, var en spektrumanalysator. Den 16-spors analoge båndmaskinen, miksebordet, og mye av den resterende utstyrsparken ble solgt til Frank A. Jensen i Svolvær i 1989. Her ble det brukt til kun én innspilling, med visesangeren Kai Larsen fra Henningsvær, før det ble videresolgt til Fauske.<sup>29</sup>

Men vi kjøpte en del inventar fra Ringkjøb, blant annet lyd-dører, vinduer, patchpaneler og lyslister. Symbolsk sett representerte dette kontinuitet. Vi overtok fra Ringkjøb, som på sin side hadde overtatt mye fra Aideos maskinpark og tekniske utstyr.

---

<sup>29</sup> Frank A. Jensen, samtale, 5. juni 2015.

Etter at muligheten for å kjøpe Ringkjøbs brukte studioutstyr forsvant, måtte vi se oss om etter andre tilbud. En annonse i musikermagasinet Musikkpraksis ledet oss til Sigma Recording i Bergen. De skulle selge noe av sitt opptaksutstyr, blant dette en 24-spors Lyrec TR532 båndopptaker, og et Soundcraft 3B miksebord. Vi kontaktet dem for nærmere opplysninger om det de skulle selge, og fant dette meget interessant. Are B. Simonsen reiste til Bergen 27. oktober 1989 for å inspisere det vi hadde planer om å kjøpe. Dagen etter ble det skrevet salgskontrakt, og utenom spolebåndopptaker og miksebord, kjøpte vi også noen effektmaskiner, og et par høyttalere til studioets lytting. I kontrakten med Sigma Recording inngikk det en avtale om å dele utgiftene på overhaling av spolebåndmaskinen. Lyrec-maskinen skulle vise seg å være en skikkelig arbeidshest, men var som andre maskiner av denne typen avhengig av jevnlig justeringer og kontroller. Maskinen var laget i Danmark, og vi hadde i mange år hyggelig besøk av servicetekniker Rued Storland fra Lyrecs hovedkontor i Lyngby, Danmark. Han utførte nødvendig kalibrering, service og vedlikehold på maskinen til vår store tilfredshet. I sitt arbeide var han særdeles nøye, og behandlet maskinen på en nesten rørende måte, som om han hadde laget den selv.

I følge kontrakten skulle vi betale 193 000,- for alt utstyret vi kjøpte fra Sigma Recording (Hønsehusets arkiv, 1988 - 1989). Da denne var underskrevet måtte Are B. Simonsen skaffe til veie et nødvendig antall skumgummimadrasser, for å pakke inn det som skulle sendes til Bodø på en forsvarlig måte. Alt ble pakket i en container, og sendt til Bodø med lastebåt. Den 30. november 1989 ankom lastebåten MS Røyksund Bodø havn, og hadde i sin last vårt nylig innkjøpte studioutstyr (ibid). Monteringen av dette kunne starte, og snart var vårt studiolokale i hønsehuset klart for å innvies «til sitt rette bruk», og lydproduksjonen kunne settes i gang.

## **5.5 Aksjeselskapet etableres**

Mens alt det praktiske arbeidet med å skaffe til veie høvelig teknisk utstyr til vårt studio pågikk, ble det parallelt jobbet med å etablere organisasjonen formelt. Denne jobben ble for det meste utført av tidligere nevnte Bobus-direktør Trygve Breivik, i samarbeid med Arnulf Hauan. Vi som musikere var lite delaktige i denne delen av prosessen, men bidro selvsagt når det ble forventet at vi skulle det.

Som tidligere nevnt minket dugnadsinnsatsen blant oss musikere etterhvert som tiden gikk, og da aksjeselskapet skulle stiftes var det kun fire av oss som var igjen, og som kunne skaffe til veie den nødvendige kapital til aksjetegningen. Are Bredahl Simonsen, Bård Bergrabb, Rune Mathisen og jeg gikk inn som aksjonærer fra dugnadsgjengen. Arnulf Hauan og Halvdan Sivertsen kjøpte aksjer som en økonomisk støtte til prosjektet vårt, men også av egeninteresse. Da sto vi igjen med følgende aksjonærer på det tidspunkt selskapet ble stiftet, og med oppgitte antall aksjer:

Are Bredahl Simonsen	15 aksjer
Bård Bergrabb	15 aksjer
Rune Mathisen	15 aksjer
Geir Tømmerberg	15 aksjer
Halvdan Sivertsen	10 aksjer
Arnulf Hauan	10 aksjer

Pålydende var på 1000,- kroner, dermed var aksjelovens daværende minstekrav på 50.000 kroner innfridd med god margin.

Den 15. september 1989 ble det holdt stiftelsesmøte med konstituerende generalforsamling for Hønsehuset Lydstudio A/S. Denne ble avholdt på SAS Royal Hotell i Bodø. I stiftelsesprotokollen kunne vi lese at selskapets formål skulle være: «...produksjon, handel og tjenesteyting innenfor musikk og lydproduksjon.»<sup>30</sup>

I tillegg kunne vi lese at selskapets navn skulle være Hønsehuset Lydstudio A/S.<sup>31</sup> Dette navnevalget var det faktisk en del diskusjon om. Enkelte av de involverte som ikke tilhørte musikermiljøet var ikke så begeistret for selve Hønsehuset-navnet, og ville helst ikke bruke det i studioets offisielle navn. Og hvis det skulle brukes, var de interesserte i å plassere det lenger bak i navnet, eksempelvis som i «Bodø Lydstudio - Hønsehuset». Vi musikere var enige om at Hønsehuset Lydstudio A/S var et velklingende og beskrivende navn, og fikk det som vi ville, det var tross alt «vårt studio». Dessuten var vi av den klare oppfatning at et slikt

---

<sup>30</sup> § 3 fra stiftelsesprotokoll, Hønsehuset Lydstudio A/S, 15. september 1989.

<sup>31</sup> § 1 fra stiftelsesprotokoll, Hønsehuset Lydstudio A/S, 15. september 1989.

spesielt navn ville bli lagt mer merke til enn et mer moderne og strømlinjeformet. I retrospekt kan man vel si at vårt valg angående navn var heldig og riktig. I 1994 fikk vi Norsk språkråds diplom for godt norsk navnevett.<sup>32</sup>

Som Hønehusets første styre ble følgende personer valgt:

Claus Johansen	styreformann
Jan Ole Otnæs	nestformann
Are B. Simonsen	styremedlem
Rune Mathisen	styremedlem
Bård Bergrabb	varamedlem
Geir Tømmerberg	varamedlem

Claus Johansen var en mye brukt mann i næringslivet i Bodø på denne tiden. På dette tidspunktet var han administrerende direktør ved Bodø Industri, en arbeidsmarkedsbedrift. Han var også styremedlem i flere Bodøbedrifter. Hans erfaring som næringslivsaktør ble meget nyttig for Hønehuset som bedrift.

Jan Ole Otnæs hadde vært en viktig aktør i driften av jazzklubben i Bodø, Ad Lib Jazzklubb. Klubben ble stiftet i 1976, Otnæs var med fra 1978. Han var også styremedlem i Norsk Jazzforbund og Norsk jazzforum i perioden 1982 til 2001. I tillegg var han ansatt i Bodø kommunes kulturavdeling, og hadde viktige forbindelser i kulturlivet, som vi i Hønehusmiljøet nøt godt av i flere år.

Are Bredahl Simonsen hadde allerede på denne tiden noe erfaring med studioarbeid, mest fra Ringkjøb Studio. Han var også låtskriver og musiker, blant annet for bandet Glass. I tillegg hadde han fullført lærerutdanning, og hadde også en årsenhet fordypning i musikk. Are skulle vise seg å bli Hønehusets ansikt utad, og etterhvert meget anerkjent, og etterspurt som lydtekniker og produsent.

---

<sup>32</sup> Se vedlegg 4, side 94.

Rune Mathisen var trommeslager og organisator, og var daglig leder i Hønehuset helt fram til 2002. Han var en visjonær og løsningsorientert praktiker, og var alltid ute etter andre og bedre måter å løse utfordringer på.

Med et velkomponert styre på plass, og en ferdig ombygging av hønehusets halve areal, kunne vi invitere til offisiell åpning i «selskapets lokaler». Åpningen fant sted 5. mars 1989, og må kunne karakteriseres som et hyggelig evenement. I lokalavisa Nordlands Framtid kunne man dagen etterpå lese at «Prominensene vaglet seg i Hønehuset...»

Med dette var planleggingsfasen over, ombyggingen var gjort, selskapet var stiftet, aksjekapitalen innbetalt, det tekniske utstyret var montert og klart til bruk, støttekroner var hentet inn, og vi hadde et lån på ca 300.000. Og vi var livredde for å ikke klare nedbetalingsplanen på lånet, men vi var i gang. Etableringen av Hønehuset Lydstudio A/S som organisasjon og fysisk bygg var gjort, nå kunne prosessen med å bygge kompetanse starte.



Halvdan Sivertsen overrakte den splitter nye viseboken sin, ordfører Per Pettersen en kommunal høne og kirke- og kulturleder Guðrun Mæld blomster da Hønehuset Lydstudio A/S ble åpnet i går formiddag. Daglig leder Rune Mathisen på sin side — han tok bare i mot.

Foto: ERNST FURUHATT

## Prominensene vaglet seg i Hønehuset

Til toner fra eggende rytmer åpnet Hønehuset Lydstudio A/S i Bodø endelig sine offisielle dører i går formiddag. Til stede for å markere dette lille, men likevel betydningsfulle tilskuddet til byens kulturliv, var en rekke lokale prominenser med ordfører Per Pettersen i spissen. Og på menyen for dagen — der sto det selvfølgelig kokt egg (m/kaviar).

JAN ERIK TEIGEN

Ett og et halvt år er gått siden idéen om et eget lydstudio for Bodøs musikere ble unngått som det så smukt heter på Nattkaféen på Sjøhuset. Ildsjelene bak idéen, i første rekke Rune Mathisen, Bård Berggrabb, Geir Tømmerberg og Are Simonsen, har møtt mange problemer — og hatt like mange gode hjelpere under arbeidet med å realisere prosjektet. I går delte daglig leder Rune Mathisen rundhåndet ut takkens ord til dem alle i en fornøyleg åpningsstale.

TAKK SELV

Den samme ordfører Pettersen, som minnes et annet forferdelig spektakkel fra det samme hønehuset i forrige år. Og som overrakte en kommunal høne som gave — med håp om nytt (men kanskje mer konstruktivt) spektakkel i årene som kommer.

DUGNAD

Til Nordlands Framtid sier Rune Mathisen at det er investert tilsammen 500 000 kroner i lydstudioet. 350 000 av disse er gått med til innkjøp av brukt utstyr, blant annet en 24 spors opptaker. De øvrige 150 000 kronene er lagt ned i form av arbeid. Dugnadssånden har

Reportasje i Nordlands Framtid 6. mars 1990.

## 5.6 Økonomiske forhold

I oppstartsfasen fikk Hønehuset Lydstudio A/S 200.000 kroner i støtte fra det tidligere nevnte PTD-prosjektet, og samme beløp fra Distriktenes Utbyggingsfond (DU) i løpet av de første to-tre driftsårene. Det siste gitt som oppstartingsstilskott i januar 1990. Samtidig fikk selskapet god støtte fra Nordland Fylkeskommune, i form av arbeidskraft til å utføre interiørmessige og utendørs oppgraderinger. I den første leieavtalen skrev fylkeskultursjef Aaslaug Vaa dette om leiepris:

Leietaker har pr. dags dato utført en betydelig dugnadsinnsats og brukt materialer som er betalt selv. Det er grovt anslått en verdi på dette på kroner 140.000. Med utgangspunkt i at leietaker har forestått arbeidene selv, skal det ikke tas betalt for leieforholdet. Dersom utleier foretar på kostpenger, som for eksempel tekniske installasjoner i samsvar med leietakers behov og ønsker, forbeholder utleier seg rett til å beregne leie ut fra disse påkostninger (Hønehusets arkiver, 1989).

Dette betyr at vi ikke betalte husleie før 1994. Fra da av var husleien på kr 1500 per måned, et meget beskjedent beløp. Fylkeskommunen tok seg jo også av alt vedlikehold utendørs, siden dette lå under deres anvarsområde.

Gjennom mange år fikk vi økonomisk hjelp fra arbeidsmarkedsetaten, dette gjennom flere forskjellige ordninger. I praksis var dette «arbeid for trygd», SKAP-prosjektet, KAJA-prosjektet og praksisplassordninger, der arbeidsledig ungdom kunne få høvelig yrkespraksis, og A-etat dekket lønn og reisekostnader. Vi hadde flere perioder personer innom selskapet på en eller flere av disse ordningene.

Ved AMO-senteret i Bodø ble det i 1993 igangsatt et kurs i lydteknikk for arbeidsledig ungdom. Noen ansatte i A-etat Bodø var på jakt etter kurs og opplæring som kunne fange opp ungdommer som hadde interesser litt utenfor allfarvei, eksempelvis innen musikkfag eller lydteknikk. Nå hadde de tilgjengelig kursholdere innen lydteknikk, Are Bredahl Simonsen kunne ta seg av studiolyd, mens Morten Buvik kunne kurse deltakerne i live-lyd. Buvik hadde nettopp flyttet tilbake til hjembyen og etablert Bodø Lyd som firma (senere Lydteamet A/S) sammen med Simonsen i 1991. Kurslederne var nok interesserte i å sondere markedet for lydinteressert ungdom som kunne brukes til lydarbeid enten i Hønehuset eller Bodø Lyd.

Samtidig var det lønnet arbeid for instruktørene, som trengte de faste og forutsigbare forhold dette ga.

Kurset gikk over åtte uker, og ble avviklet i perioden 11. januar til 5. mars i 1993. Blant deltakerne finner vi navn som Johan Kristian Berntsen, som etterhvert fikk lydjobber i Bodø Lyd, og senere for bandet Kaizers Orchestra. Vi finner også Håvard Christensen, som senere ble lydansvarlig i Bodø Kulturhus, og som nå er daglig leder for Store Studio. Til sist kan nevnes Thor-Ivar Lund, som i ettertid har jobbet både i studio og med live-lyd, det siste blant annet for jazzpianisten Jan Gunnar Hoff og hans band. Min rolle i dette prosjektet var å knytte kontakt mellom instruktører og arrangører, og være et bindeledd som gjorde dette kurset mulig å få gjennomført.

Robert Ringkjøb understreket i samtalen jeg hadde med ham om firmaets studiosatsing, at en slik drift absolutt ikke var noen lønnsom affære.<sup>33</sup> Og når man ser på de økonomiske nøkkeltall fra Hønehusets arkiver, er det ikke vanskelig å forstå at dette umulig kunne være noen gullgruve, sett med økonomi-øyne. Derfor er det kanskje ikke så overraskende at man i styrereferatene finner stadige insentiver om at produksjonen må økes, det oppfordres til mersalg, og at kreativiteten for å finne nye kundegrupper må økes. I styremøtet 27. januar 1993 oppfordres det til at «...det må gjøres mer for å selge studioet. Enighet om at teknikerne skal gjøre en større administrativ jobb i tillegg til teknikerjobben.» (Hønehusets styreprotokoll).

Samme oppfordring finner vi i referatet fra styremøtet 8. mai 1996. «Diskusjon omkring «salget» av Hønehuset. Enighet om at dette er for svakt, og at det bør «tilsettes» en selger. Eventuelt lønnet gjennom provisjon.» (ibid).

Så selv om vi var livredde for å sette selskapet i stor gjeld, kan man i retrospekt kunne fastslå at dette ikke var noe problem for oss å forsvare. Flere år var gjelden nede i null, og våre bankforbindelser, Sparebanken Nordland og Kredittkassen, Fiskernes Bank, hadde relativt få betenkeligheter med å la oss låne kapital flere ganger til våre investeringer.

---

<sup>33</sup> Robert Ringkjøb, samtale, mars 2015.



Styret i Hønehuset vedtar i styremøte 13.9.2007 å kjøpe 15 aksjer i Store Studio A/S, og flytter virksomheten ned til den nyetablerte Mediegården i november/desember samme år. Inntil videre blir kontrollrom og to studioceller brukt, mens selve Store Studio blir innleid ved behov. Hønehuset slår seg sammen med Store Studio 1. juni 2009, da med mye av vårt studioutstyr som aksjekapital. Fra denne dato fram til Hønehuset Lydstudio A/S ble slettet som foretak 5. desember 2012, ble det kun drevet som et eierselskap i Store Studio.

Økonomiske nøkkeltall for Hønehuset er vedlagt denne oppgaven som vedlegg. Disse beskriver omsetning, gjeldsbelastning og resultat.

## **5.7 Oppsummering, refleksjon.**

På bakgrunn av de to foregående kapitler vil jeg forsøke å samle noen tråder rundt det som skjedde. Og hvilke faktorer var viktige for at dette musikereide og nonprofitt-drevne lydstudioet ble oppstartet?

Et viktig moment i dette er de rammebetingelser som vi kunne nyte godt av i denne prosessen. Da tenker jeg på oppstarten av Nordland kultursenter, at Hønehuset som lokale var ledig, og at det offentlig initierte PTD-prosjektet var aktivt akkurat da vi skulle starte opp. Alt dette er tidligere nevnt, og viktige faktorer i denne historien.

Konsertscenen Sinus ble startet opp i Bodø i november 1983. Dette medførte at byens musikk-klubber hadde et fast sted å arrangere sine konserter, og antallet konserter økte utover 1980-tallet. En ringvirkning av dette var at stadig flere gjestende musikere og lydteknikere besøkte Bodø og Sinus. Og byens egne musikere og teknikere var sultne på impulser utenfra, noe som førte til at en ny kunnskap ble tilført våre lokale folk.<sup>34</sup> Flere av de besøkende bandene hadde ikke med seg egne lydteknikere, dette betydde at vi lokale interesserte måtte stille opp, med gode muligheter for å møte dyktige musikere, og dermed gode sjanser for å tilegne seg ny kunnskap.

Kjell Nordeng har jobbet som frilansjournalist i Bodø, og har skrevet historien om Sinus i forbindelse med stedets 30-årsjubileum. Han regnes som en kjenner av musikkmiljøet i Bodø,

---

<sup>34</sup> Wilhelm Karlsen, forelesning 21. mars 2014, rytmisk musikk i Bodø i et historisk perspektiv.

og mener at etableringen av Hønehuset «var en forlengelse av band/klubb/Sinusmiljøet på 80-tallet.»<sup>35</sup> Prosessen med å få eksterne band til å låte bra på konserter, var med på å øke motivasjonen og styrke interessen for å opprette et studio. I alt dette ble det skapt en lokal kompetanse, som var viktig for å forstå hvorfor studio ble etablert.

Til tross for åpenbare forskjeller mellom Hønehuset og NRK, fantes det også noen sammenfallende trekk. Hverken NRK eller Hønehuset kom helt inn under definisjonen av den typiske kulturindustri, slik det ble formulert i teorikapitlet. Begge aktører befant seg i en mellomposisjon mellom rollen som kulturbærer og en helkommersiell plakat. Riktignok av helt forskjellige årsaker, NRK hadde ikke behov for inntekter i tradisjonell forstand, de hadde sin statsfinansiering. Hønehuset hadde et begrenset behov for inntekter, på grunn av lave utgifter og mye dugnadsaktivitet. I den lille kulturbyen Bodø førte dette til at disse to aktører søkte kunder i samme marked. Noen band fant ut at de kunne spille inn sine demoer i NRK sitt studio gratis, i stedet for å bruke de få kronene det kostet å benytte seg av Hønehusets kompetanse. Dette ble av oss i Hønehusmiljøet oppfattet som upassende, og vi drøftet denne saken, både uformelt og i styremøter. I møtoreferatet fra styremøte 5. september 1995 kan vi lese: «Samtale om «problemet» NRK som gratisstudio. Rune kontakter NRK for møte.»<sup>36</sup> Av dette kan vi trekke den slutning at vi i Hønehuset følte oss en smule truet av at NRK var helt frakoblet det kommersielle i markedet, noe som vi ikke var. Noe omsetning og inntekter var vi tross alt avhengige av å ha.

Det er ikke tvil om at vår satsing på Hønehuset var nøktern. Vi ville ikke ha mye gjeld, egeninnsatsen var høy, og avlønningen meget moderat. Ingen fast lønn, det ble utbetalt lønn kun når vi hadde aktivitet i studio som det kunne faktureres for. På denne måten kan vi si at vi tok lærdom av de erfaringer som prosjekter før oss hadde vist, markedet i Bodø var såpass begrenset at det å tjene store penger på studiodrift var svært vanskelig. Både Avideo og Ringkjøb måtte legge ned driften på grunn av dette. Samtidig må det i denne sammenheng trekkes fram den anbefaling som ble gitt i konsulentrapporten fra Jon Ola Lien, før Hønehuset ble etablert som selskap. Her blir det konkludert med at «...det er nærliggende å

---

<sup>35</sup> Kjell Nordeng, e-post, 10. november 2014.

<sup>36</sup> Hønehusets styreprotokoll.

konkludere med at byen er best tjent med et studio drevet nettopp etter dugnadsprinsippet.» (Lien, 1989, s. 1).

I teoridelen blir Adorno kritisert for en noe unyansert framstilling av kulturindustrien, blant annet av Middleton og Rancière. Middletons kritikk går ut på at Adornos teorier er for preget av tidsepoken de er laget i, mens Rancière mener Adorno i noen grad mangler den detaljerte kunnskap som er nødvendig for å fremme kritikk mot kulturindustrien slik som han gjorde. Hønsehuset var et lydstudio, et produksjonssted for musikk, og dermed en del av kulturindustrien. Hvis vi skulle driste oss til å plassere vårt studio under Adornos kritikk, er det et par elementer vi må ta i betraktning før vi vurderer i hvor stor grad kritikken rammer. Vår tilnærming til kulturfeltet var mer av en pseudokommersiell art, gitt vår dugnadsbaserte nonprofitt-filosofi. Dermed ble vi representanter for en stedegen «kulturindustri», preget av et lite marked, og lang avstand fra det kulturelle navet i landet, som dengang var Oslo. Hønsehuset var i forhold til dette perifert plassert geografisk, og var også en perifer del av musikkindustrien. Vi var nok mer kulturidealister enn kulturkapitalister. Ut fra denne argumentasjonen må vi kunne si at Adornos kritikk ikke rammet oss i vesentlig grad.

Den tidligere nevnte filosofen Jacques Rancière definerer den til enhver tid rådende orden (politikk) som «...et sett av relasjoner og strukturer hvor hver og en blir tildelt en rolle, funksjon og plass.» (Rancière, 2012, s. 75). Han mener videre at det å bedrive politikk betyr å slå sprekker i et slikt etablert fellesskap. Slik blir rollene omfordelt, man får nye funksjoner og tildelte plasser. Man deltar med dette i verden på en aktiv måte, og nye stemmer kommer til uttrykk (ibid). Vi i Hønsehuset ble aktører i stedet for passive brukere, og tok ansvar for å videreføre studiodrift i hjembyen. Vi tok grep og benyttet sjansen til å utøve entrepenørskap, etter gjør det selv-tenkning og nonprofitt-ideologi. Bordet var dekket, rammene rundt var fordelaktige, pilene pekte vår vei. Ingen aktivitet skjer før noen tar et skritt fram. Det gjorde vi.

## 6 Lyd og produksjon

Hvilke estetiske preferanser, klanglige og produksjonsmessige idealer ble utviklet i Hønehuset, og hvordan kan dette sies å ha ført til økt kompetanse og derved «konkurranseskraft» i selskapet?

Slik lyder andre del av denne oppgavens problemstilling. For å få dette belyst, vil jeg se litt nærmere på den veien vår mest brukte tekniker og produsent, Are Bredahl Simonsen, måtte gå for å tilegne seg den nødvendige kompetanse for å beherske opptaksutstyret og etter hvert forme en «signatur» for produksjonene i selskapet. Jeg vil først se på lydteknikerfunksjonen, deretter rollen som produsent. I et lite studio som vårt, ble disse to funksjonene ofte dekket av en og samme person.

Jeg har tidligere i oppgaven vist til Frith<sup>37</sup> når det gjelder den teknologiske utviklingen innen fagfeltet, og et vesentlig poeng er hvordan selve opptaksprosessen etterhvert blir omskapt til et slags instrument eller kreativt element ved innspillinger. Produsenten blir en aktiv og i noen tilfeller en like viktig del av studiojobbingen som musikerne. Dette synet finner vi også igjen hos Richard Burgess. «Music production is not only representational but also an art of itself.» (Burgess, 2013, s. 5).

### 6.1 Kort historikk

I lydopptakenes tidlige historie foregikk alt i ett og samme rom. Tekniker, musikere og dirigent kunne eksempelvis være samlet rundt enheten som skulle lagre opptaket. Dette kunne være Edisons fonograf, som brukte voksrull som lagringsmedium, eller Berliners grammofon, som brukte plater. Som tidligere nevnt hadde vi en formatkrig mellom rull og plate tidlig på 1900-tallet. Edison og Berliner brukte like prinsipper for å utføre sine opptak, en slags nål ble benyttet for å «etse inn» lyden i et egnet materiale. I Edisons tilfelle ble lyden oftest lest av på samme maskin som den ble laget på, mens Berliner tidlig så muligheten for å masseprodusere innspillinger, og laget en maskin for å muliggjøre avspilling av platekopiene, en grammofon. Han forutså forretningsmodeller der musikere og artister kunne tjene penger på platesalg, og han innførte begreper som er i bruk i dagens musikkindustri, for eksempel «records» (om

---

<sup>37</sup> Kapittel 2, side 15.

plater), og «master disc» (om en original som kan kopieres). De første platene ble laget av hard gummi, før det mer egnede materialet shellac ble oppdaget og benyttet til platepressing fra 1897. Den første vinylplaten kom ikke før i 1948.

En viktig overgang skjedde i 1925, da de elektriske opptakene gradvis overtok for de mekaniske. Det svært mellomtonepregede lyduttrykk som var typisk for den akustisk-mekaniske perioden, ble nå erstattet av en mer frekvensrik gjengivelse. Man kunne nå bruke forbedrede mikrofoner og forsterkere, og lyd kvaliteten ble betydelig høyere. Et annet viktig moment i sammenheng med den nye teknikken å utføre opptak på, var at man nå kunne flytte opptaksmaskinen ut av rommet der musikerne var. Med dette fikk man også kontrollrom, der lydteknikere og produsenter rådde grunnen. I kjølvannet av dette kom flermikrofonbruk, der man kunne justere lydnivået mellom de forskjellige elementene i musikken, og lage en miks. Nå ble idéen om å skape et «lydbilde» unnfanget. Det var nå mulig å konstruere en slags lydillusjon. Den hørbare virkelighet kunne manipuleres, mulighetene for alternative løsninger var flere. Et opptak kunne nå skille seg betydelig fra det som de tilstedeværende hørte da fremføringen ble gjort (Chanan, 1995).

I 1935 ble magnetbåndet presentert. De påfølgende år ble produktet stadig forbedret, og etter andre verdenskrig ble opptak på «lydbånd» den nye standarden. Dette hadde flere fordeler. Lengden på opptakene kunne økes betydelig i forhold til tidligere, og redigering kunne gjøres ganske så nøyaktig ved å «klippe og lime» i båndet. Snart kom muligheten til å «overdubbe», man kunne legge lyd på lyd.<sup>38</sup> Videre utvikling gjorde det mulig å utføre flersporsopptak, med de fordeler det førte med seg (Burgess, 2014). Et flersporsopptak på eksempelvis åtte spor, muliggjør opptak av åtte forskjellige instrumenter på samme lydbånd. Fra rundt midten av 1970-tallet kom det 16- og 24-spors analoge båndmaskiner på markedet, og for å forenkle den nå stadig mer avanserte mikseprosessen, ble automasjon lansert og tatt i bruk. Kort fortalt går dette ut på at man «programmerer» miksebordet til å gjøre en endring et bestemt sted i opptaket, det kan for eksempel være at klarinettsporet skal dempes etter 1:20 ut i stykket, for så å dempes ytterligere etter 2:05. Uten automasjon må dette gjøres manuelt på miksebordet, og da blir det fort kaotisk når man har 24 spor å holde rede på. For sammenligningens skyld,

---

<sup>38</sup> Dette er også kjent som «sound on sound»-teknikken, oppfunnet av Gibsons gitarutvikler Les Paul i 1947.

Hønehuset Lydstudio A/S hadde en analog 24-spors båndmaskin fra oppstart i 1989, og fikk installert automasjon i 1997.

Resten av historien er digital. Digitale opptaksmaskiner og effektmaskiner kom på markedet fra slutten av 1970-tallet. Riktignok var prisen på disse produktene svært høy i den tidlige perioden, men etter noen år stabiliserte den seg på et akseptabelt nivå. Heldigitale miksebord til studiobruk ble tilgjengelige på 1990-tallet. Selv om mye av studioteknikken i dag er digital, er det flere store studioer som fortsatt bruker analoge opptaksmaskiner, for å oppnå en varm, og analogt komprimert lyd.<sup>39</sup> Hønehuset fikk sitt første digitale opptaksmedium i 2000, dette ble brukt parallelt med den analoge 24-spors maskinen. Vi ville gjerne være litt «bakpå» med hensyn til overgang til det digitale. Å kunne satse på den analoge, varme lyden var etter vår mening et markedsfortrinn. Våre teknikere mente at det passet vår profil godt, samtidig som vår økonomiske situasjon ikke tillot store investeringer. Etterhvert ble riktignok fordelene med digitalt utstyr så mange og betydelige at også vi investerte i dette. Her kan nevnes backupløsninger, kompatibilitet og redigeringsmuligheter. Prisene på slikt utstyr ble også etterhvert mer overkommelig for oss. Men den analoge opptaksmaskinen vår var i drift hele Hønehusets driftstid.

## 6.2 Jakten på den gode lyd

En svært sentral oppgave tilhørende et lydstudio, er å «fange opp» lyd, bearbeide denne, og lage et sluttprodukt, i form av et resultat man kan lytte til. I våre dager er det slik at mange hører på lydinnspillinger avspilt fra en mengde forskjellige kilder, det kan være mobiltelefon, stereoanlegg, nettbrett, datamaskin, eller et lydanlegg i en bil. De nevnte enheter har svært forskjellig lyd kvalitet, men tema her er den kvaliteten et lydstudio klarer å levere på sitt sluttprodukt. Dette er oftest ferdig miksed lydopptak, som i våre dager blir lagret og levert digitalt. Før den digitale æra, var produktet analoge magnetbånd, såkalte mastertaper.

Men hva er god lyd?

Det synes opplagt at en lydteknikers erfaring og kunnskaper er svært sentrale når det skal konstrueres god lyd i et studio. Her må det også nevnes at god lyd ikke er noe entydig begrep

---

<sup>39</sup> Are Simonsen, intervju 20. mai 2015.

som alle er enige om. Man har gjerne forskjellige lydidealer i forskjellige musikksjangre, og innen hver sjanger er det også vanlig med en viss uenighet om hva som er «god lyd». I denne oppgaven skal jeg ikke gå inn i en diskurs om hva som er høy eller lav lydkvalitet, men se på hvordan vi i Hønehuset forsøkte å finne vår versjon av den gode lyd, som vi kan kalle «lyden av Hønehuset». Følgende beskrivelse av godt utført lydmessig håndtverk kan være et passende utgangspunkt for de neste avsnitt:

Great songs deserve great sonics. It is glorious listening on a quality system when there are no painful or annoying frequencies, the highs are sweet, the middle is smooth, and the lows are tight and deep. Good engineering best presents the key components of a track in less-than-optimum listening environments, such as the car or the subway (where there is frequency masking from ambient noise) and in public places at low levels (Burgess, 2013, s. 101).

### 6.3 Status ved oppstart

Are Bredahl Simonsen var lydtekniker i Hønehuset så lenge studioet var i drift. Han var den som tilbrakte mest tid der, og var i stor grad selskapets ansikt utad. Fra en noe nølende start utviklet han etterhvert både tekniske ferdigheter og estetiske preferanser som var med på å forme en mengde produksjoner, og ikke minst; etablere en forståelse av at Hønehuset kunne levere lydmessig kvalitet, og en tydelig og klar «sound».

I startfasen hadde Are ingen klar visjon eller idé om hvordan han skulle få ting til å låte bra i studioet.<sup>40</sup> Han hadde noe erfaring fra jobber i Ringkjøbs studio,<sup>41</sup> men var betydelig mer erfaren med live-lyd og PA-anlegg. På dette tidspunkt fantes det gode muligheter for å få jobbe med konsertlyd i Bodø. Veksten i antall konserter var stor, og lokale musikk-klubber (jazzklubb, rockeklubb og viseklubb) var svært aktive. Den lokale konsertscenen Sinus var veletablert, og mye benyttet. Are var også fra 1991 profesjonell aktør i konsertlydbransjen, han hadde som tidligere nevnt<sup>42</sup> stiftet Bodø Lyd A/S, i samarbeid med Morten Buvik. Alle

---

<sup>40</sup> Intervju med Are Simonsen, 20. mai 2015.

<sup>41</sup> Kapittel 4, side 40.

<sup>42</sup> Kapittel 5, side 59.

disse momenter gjorde at det var relativt enkelt for interesserte å få erfaring som lydtekniker på lokale arrangementer i regi av musikk-klubbene i Bodø.

Men nå var alt av teknisk utstyr på plass i Hønsehuset, og med ungdommelig pågangsmot, stor tro på egne ferdigheter og vilje til eksperimentering, var studiokarrieren i gang. Are hadde ikke studert eller lest noe særlig om lydteknikk i studio, og det fantes heller ikke så mye litteratur eller tilgjengelig informasjon om dette tema i Bodø. Tilbøyeligheten til å ha større tro på egne evner enn å spørre andre, oftest eldre ressurspersoner som kunne ha relevant erfaring, stakk også dypt. Den unge arrogansen var også en viktig egenskap i et miljø der vi var opptatte av å gjøre ting sjøl, og det var lite aktuelt å spørre «folk over femti» om noe som gjaldt vårt liv og virke. Sjansen for at en person fra denne aldersgruppen skulle kunne lære Are noe om studioteknikk, ble av han selv ansett som lik null. Men en eierskapsmodell som vår, preget av idealisme og timepris basert på selvkost, ga Are gode muligheter til eksperimentering og utvikling.

Rune Mathisen, daværende daglig leder i Hønsehuset, hadde vært med Halvdan Sivertsen sørpå og deltatt som musiker på utgivelsene *Ny og naken* (NBL Studio, Trondheim, 1987) og *Førr ei dame* (BEL Studio, Oslo, 1989). Med disse erfaringene i sekken prøvde Rune å forklare for oss andre hvordan innspillinger i Hønsehuset burde låte. I praksis ble dette gjort slik at han demonstrerte hvordan lyden kunne være i de velrennomerte studioene sørpå, klar og tydelig, konsis og distinkt. Denne demonstrasjonen foregikk ved at han snakket svært tydelig og sakte, med stor vekt på uttalen, særlig av konsonantene. Dette skulle fortelle oss hvordan det låt i de andre studioene. Deretter la han den ene hånden over munnen mens han snakket, og sa: «Sånn høres det ut hos oss». Det var ikke til å misforstå, hos oss var lyden ullen og uklar. Vi var langt unna den kvaliteten som ledende studioer i Norge kunne vise til. Selv om ikke dette akkurat var noen vitenskapelig sammenlignende forskning, var den nyttig for oss i Hønsehuset. Are og vi skjønnte nå at vi hadde mye å lære, og strategien framover ble lagt, vi skulle forsøke å kopiere det de gjorde i andre studioer. Men det å skulle kopiere estetiske uttrykk og tekniske løsninger fra ett sted til et annet viste seg å være svært vanskelig. Det vil alltid være forhold, økonomiske, tekniske og personellmessige som vil gjøre dette krevende.



Are skjønte etterhvert at det å jobbe med lyd i et analogt basert studio var et helt annet fag enn det å skru konsertlyd, og måtte prøve å finne ut hvordan denne utfordringen kunne møtes. De første innspillingene<sup>43</sup> låt ganske «mystiske», og det virket problematisk å få ting til å skille seg ut i lydbildet. Opptakene var veldig «matte», og Are innså at han enda ikke hadde skjønnet hvordan kompressorbruken kunne optimaliseres i studiosammenheng. Dette, og det meste som en erfaren og kunnskapsrik lydtekniker har lært seg, tok det litt tid og mye eksperimentering å finne ut av på egen hånd.

Som nevnt hadde Are i utgangspunktet ganske god selvtillit på egen kompetanse, i forhold til det å løse utfordringer i studio. I etterpåklokskapens forklarende lys ser han i dag at hans manglende erfaring og kunnskap skapte noen begrensninger og utfordringer i Hønehusets tidlige fase. Han hadde i denne perioden en noe usikker avtale med en svensk produsent om et inspirasjons- og opplæringsopphold. Dette ble det dessverre ikke noe av, og da ble resepten å gå i gang med kompetanseheving etter egenlæringsprinsippet.

## 6.4 Veien videre

Are Simonsens band, Glass, startet tidlig på 1990-tallet innspillingen av albumet *Ædda bædda*. Denne innspillingen skulle vise seg å bli en slags svenneprøve for Are. I og med at dette var et prosjekt der man ikke måtte ta hensyn til de økonomiske begrensningene dyr studiotid vanligvis legger, kunne bandet ta seg god tid i studio, og prøve ut nye ting i ro og mak.<sup>44</sup> «Bruke et døgn på å teste forskjellige mikrofonplasseringer», som Are uttrykker det selv. På denne tiden hadde han «ikke så mye annet å gjøre», så det var god tid til eksperimentering, prøve forskjellige mikrofontyper, prøve og feile. Dette må kunne kalles en slags fagskole, forskjellige opptaksteknikker ble forsøkt, resultatet ble evaluert, og deretter ble noe annet prøvd ut. Rammene rundt denne fagskolen var svært gode, tatt i betraktning ovenfor nevnte momenter som økonomi og tidsperspektiv. Innspillingsperioden varte i ca to år, og Are

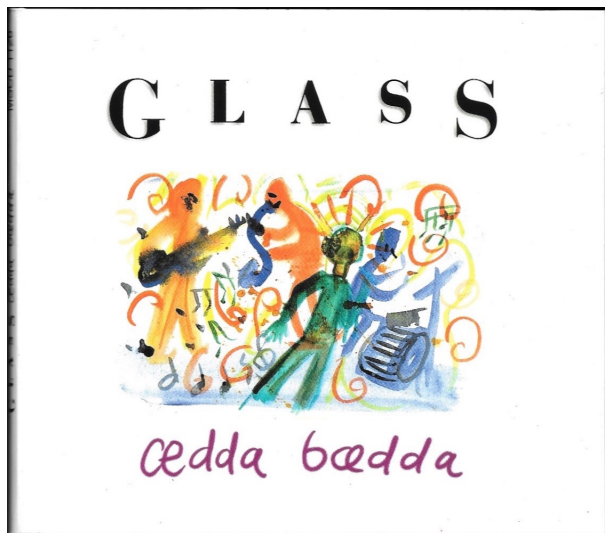
---

<sup>43</sup> Det første som ble innspilt i Hønehuset, og utgitt, var Terje Nilsens utgivelse *Kanskje*. I avtalekalenderen finnes oversikt over at det 10. januar 1990 ble gjort testopptak av låten *Melis på Landego*. Timelistene gir oversikt over at det ble testet trommelyd hele uke 8 til denne produksjonen, til sammen ca 30 timer. Utgivelsen kom på markedet først i 1994.

<sup>44</sup> Are Simonsen og Bård Bergrabb var medlemmer i bandet Glass, disse var også medeiere i Hønehuset. Derfor ble det ikke fakturert så mye for denne produksjonen, den ble mer som et egentreningsopplegg å regne.

er overbevist om at disse årene var svært viktige for erfaringer og kunnskap han innehar som studiotekniker og produsent i dag.

For å videreutvikle sine kunnskaper i studio, laget Are en DAT-tape<sup>45</sup> med forskjellig «referansemusikk». Dette var musikk som han selv likte, og kunne bruke som et utgangspunkt for sin egen jobbing i Hønsarhuset. Blant innholdet kunne man finne Lisa Nilssons *Himlen rundt hörnet*. (1992) Her fant han inspirasjon i det han selv kaller en «fantastisk produksjon». Vokalen lå i sentrum, krisp og fin, mens det som var rundt denne ikke nødvendigvis var så skinnende og klar. Her ble det laget et lydbilde som var relativt «rundt og mykt», mens noen



Cover fra Glass sin utgivelse *ædda bædda*  
(c) MajorStudio AS 1994

elementer «stod ut». Ikke nødvendigvis «tyne topp»<sup>46</sup> her og der for at alt skal låte friskt, men la de forskjellige elementene få hver sin plass. Han ble nå mye på grunn av dette mer bevisst på det å gi elementer rom og plass i lydbildet, for eksempel ved å filtrere bort mye topp i trommesettet for at noe annet skal få skinne.

En annen innspilling som lå på Ares referansemusikk-samling, var Red Hot Chili Peppers utgivelse *Blood Sugar Sex Magik*, som ble utgitt høsten 1991. Denne

utgivelsen var produsert av stjerneprodusent Rick Rubin<sup>47</sup>, og innspilt i noe spesielle omgivelser, nærmere bestemt i en svær residens, en villa. Are analyserte denne produksjonen nøye, og tydelig kunne høre at dette ikke var innspilt i et vanlig studio, men i et stort hus. Han kunne høre rommene, og at det var en slags ambiens der. Dette gjorde at han fortsatte å eksperimentere med plassering av mikrofoner, plasserte dem langt unna lydkilden for å skape romfølelse i lydbildet. I tillegg ble det også prøvd å «tyne nivåer», altså det å presse så mye volum som mulig inn på det analoge båndet. Det er jo en grense for hvor mye et slikt

<sup>45</sup> Digital Audio Tape, en type minikassett med et bånd som lagrer digitale data.

<sup>46</sup> Øke diskantnivået.

<sup>47</sup> Han har blant annet produsert Metallica, Dixie Chicks, Johnny Cash, U2 og Adele.

magnetbånd kan tåle, men for å få det til å låte bra, er det viktig å «presse» noe. Da oppnår man en slags naturlig, analog komprimering.

Jobbingen med *Ædda bædda*-prosjektet som fagskole og svenneprøve ga resultater, og i kombinasjon med den inspirasjon som ble hentet fra andre utgivelser, utviklet Are sitt estetiske ideal, og følte nå at ting begynte å «låte bra».

## 6.5 Dogme

Da det analoge utstyret igjen ble populært å bruke i lydstudioer, var det etter en tid der det digitale og rene hadde vært dominerende i bransjen. Enkelte produsenter og lydteknikere hadde riktignok uttrykt en viss skepsis til den heldigitale produksjonslinje, og benyttet både analog og digital teknikk. Som et eksempel på denne praksisen, kan lydteknikeren og produsenten Bruce Swedien<sup>48</sup> metoder trekkes fram. Han utførte opptakene på analoge magnetbånd, men lagringen ble gjort digitalt. Med dette mente han å benytte det beste fra to verdener. Som lagringsmedium var digital teknikk uovertruffen. Lydmessig derimot, var tonen en ganske annen. «... analog tape has a sonic characteristic that he felt he could not achieve in recording directly to digital (Burgess, 2014, s. 129).

Også i vår lokale sammenheng fantes det musikere og produsenter som sverget til å bruke analogt opptaksutstyr, selv om det digitale hadde størstedelen av markedet på denne tiden. Are ble i denne sammenhengen oppmerksom på et studio i Sverige, Tambourine Studios i Malmö, som var et slags pilotprosjekt. Det ble først bygd opp et analogt opptaksstudio, og så startet opplæringsprosessen. Sånn sett kunne det minne om det som vi i Hønsehuset hadde vært gjennom. Det svenske bandet Eggstone hadde fått forskudd for en kommende utgivelse, og kjøpte et gammelt dansebandstudio. De fjernet det opprinnelige studioutstyret, og satte opp sitt eget. De var ikke spesielt kjent med å betjene slikt utstyr, men fikk til noe som appellerte veldig til Are. De klarte å få til en «sound» som virkelig fanget hans interesse. For det første var dette håndterlig, det var ikke en type stor amerikansk produksjon med masse rar klang på skarptromma, og mye samplinger. Her var det derimot et nært og direkte lydbilde, faktisk noe som også Are med Hønsehusets teknologi var i stand til å kunne skape. Tambourine Studios

---

<sup>48</sup> Swedien har vært tekniker og produsent på et utall utgivelser, mest kjent av disse er Michael Jacksons utgivelser *Off The Wall* og *Thriller*.

har produsert flere av Cardigans-utgivelsene, i tillegg til blant andre Bob Hund. Are forteller at ideologien bak er å lage litt dogme, bestemme seg for hva man har lov til å gjøre, og ikke gjøre. Denne metoden fulgte han selv på flere produksjoner han var ansvarlig for, eksempelvis innspillinger med de nordnorske bandene Dubel Darr og Schtimm. Her ga han seg selv klare grenser for hva som var tillatt, og ikke. Dette kunne for eksempel være å benytte kun to mikrofoner for å gjøre opptak av trommesettet. Det tekniske utstyret vårt holdt tilstrekkelig kvalitet til å kunne lage produksjoner som låt nært og direkte, den komplette pakken vi kjøpte fra Sigma Recording i Bergen holdt mål til dette. Hvis vi derimot skulle prøve å lage stor åttitallslyd med amerikansk preg, var vi sjanseløse. Dette ville kreve svære studiofasiliteter og enorme budsjetter, svært langt unna det vi raddet over. Dessuten var ikke Are spesielt begeistret for det store og glattpolerte amerikanske soundet.

Periodene med prøving og feiling, og forsøk med dogmeinnspillinger gjorde at Are hadde lært seg bruken av Hønehuset som opptakssted. Den tekniske og lydmessige utfordringen var løst, han kunne nå bruke studio som et slags instrument. Vårt analoge opptaksutstyr holdt mål, og vi maktet å levere produkter med den ønskede kvalitet. Den nære og direkte «lyden av Hønehuset» var nå i stor grad blitt Ares estetiske ideal, og han visste hvordan denne lyden kunne skapes. Det å plassere en god mikrofon på rett sted ga et godt resultat. Men dette er et enormt stor fagfelt som tok lang tid å lære, mulighetene var nesten uendelig mange. Instrumentet Hønehuset Lydstudio var nå kalibrert, og Are hadde lært seg kunsten å spille på dette instrumentet.

## **6.6 Produksjon**

En produksjon i et lydstudio beskjeftiger som oftest flere personer. I alle fall er det flere oppgaver som må utføres, så i den grad dette er et «enkeltpersonsforetak», må da vedkommende være både musiker, tekniker, kaffekoker, renholder og produsent. I de fleste tilfeller er disse oppgavene fordelt på flere, heldigvis. En produsent blir vanligvis sett på som en som «bestemmer hva som er godt nok framført» i et studio. En definisjon på hva en produsent er finner vi hos The Recording Academy, som er ansvarlige for Grammy-nominasjoner:

The person who has overall creative and technical control of the entire recording project, and the individual recording sessions that are a part of that project. He or she is present in the recording studio or at the location recording and works directly with the artist and engineer. The producer makes creative and aesthetic decisions that realize both the artist's and label's goals in the creation of musical content. Other duties include, but are not limited to: keeping budgets and schedules, adhering to deadlines, hiring musicians, singers, studios and engineers, overseeing other staffing needs, and editing (Classical projects) (Gjengitt i Burgess, 2014, s. 13).

Noen produsenter er arrangører i musikalsk forstand, andre følger for det meste opp artistenes framføringer og prestasjoner, mens andre igjen kanskje er lydteknikere (Howlett, 2009).

Burgess (2014) har prøvd å analysere produsentrollen, og har delt denne inn i seks forskjellige kategorier, alt etter egenskaper og funksjoner.

**Artist.** Dette er rett og slett artister som produserer seg selv, og denne kategorien produsenter blir det stadig flere av. Eksempler på dette kan være artister som Stevie Wonder, Prince og Mike Oldfield.

**Auteur.** Et fransk begrep som brukes i filmindustrien, om produsenter som gir sine filmer et personlig kunstnerisk preg. I vår sammenheng er denne type produsent den tydelig hørbare kreative kraften i et prosjekt.

**Facilitative.** Denne typen produsenter lar artistene være den skapende kraft i produksjonen, men støtter opp om, og sørger for at artistens idéer blir realiserte. Produksjonsprosessen blir gjort så problemfri som mulig. Produsenten hjelper også til med å arrangere musikken, og øve med musikere.

**Collaborative.** Slike produsenter kan ha svært forskjellig bakgrunn, eksempelvis som lydteknikere, arrangører, låtskrivere, eller musikere. De tar ofte rollen som en ekstra musiker, og gjør ikke forsøk på å detaljkontrollere produksjonen. Idéer blir presentert på linje med alle andres, og strukturen i gruppen er relativt flat. Samarbeidssøkende er stikkordet her.

**Enablative.** Denne typen produsent har evnen til å finne talent og materiale med potensiale, og evner også å lage forhold og omgivelser der forutsetningene er tilstede for å gjøre gode opptak. Han eller hun er oftest i studio gjennom hele opptaksprosessen, og er gjerne tilknyttet artister som er lokalt eller regionalt kjent.

**Consultative.** Her handler produsenten mer som en konsulent, og er kanskje ikke så ofte tilstede i studio. Han eller hun gir råd, og sørger for at retningen i prosjektet blir beholdt. Det virker riktig å beskrive dette som en mentor-rolle.

## 6.7 Are Simonsen og produsentrollen

I vår hverdag i Hønehuset Lydstudio A/S var det sjelden at eksterne produsenter ble benyttet i prosjekter. Som oftest var det slik at lydteknikeren ble produsent, og stod for framdriften i prosjektet. Noen måtte styre prosessen, og komme med forslag for å gjøre produktet bedre. Are skjønnte etterhvert at han var både tekniker og produsent, og syntes egentlig at dette var en naturlig kobling. Dette fordi det lå så mange føringer i teknikken. Hvor mikrofoner ble plassert, og hvilket utstyr som ble benyttet, og ikke benyttet, var veldig avgjørende for sluttresultatet. Han ville lage et ønsket lydbilde, og hadde klare visjoner om hvordan dette skulle oppnås. På grunn av dette følte han at han måtte være aktiv i den tekniske delen.

Første gang Are ble kreditert produsentrollen på en innspilling, var da Terje Nilsen spilte inn *Kanskje*, en utgivelse som Hønehusmiljøet brukte mye tid og ressurser på (utgitt i 1994). Are var lydtekniker under denne innspillingen, og var også ansvarlig for mikseprosessen til slutt. Mye på grunn av dette ble han på coveret titulert som produsent, sammen med Terje Nilsen. Etter eget utsagn gjorde han svært lite på denne innspillingen som kunne beskrives som utøvende musikkproduksjon, men offisielt sett var produsentkarrieren nå i gang for Ares del.

Mange av de prosjektene vi hadde innom Hønehuset i de tidlige driftsårene, var småskala pop-prosjekter med svært nedskalerte budsjetter. Musikerne hadde svært forskjellige forutsetninger og kunnskaper, og mange av bandene var nokså skranglete. Are benyttet sin stadig større erfaring for å håndtere disse prosjektene på en god måte. Han kunne be dem fjerne musikalske elementer han skjønnte de ikke ville få til uansett, og erstatte dette med noe som låt helt greit. I tillegg kunne han rydde opp i lydbildet, og få dem til å dra i samme

retning, musikalsk sett. På enkelte prosjekter var den musikkompetansen såpass lav at det var utfordrende å gi tilbakemeldinger som bandmedlemmene kunne forstå. Han måtte nærmest flytte fingrene deres på gitarhalsen for å få det til å høres ut som musikk, og det å be noen om å voice<sup>49</sup> en akkord på en annen måte var forgjeves. Are tok disse prosjektene på alvor, og syntes det var en spennende og lærerik utfordring å få band med relativt dårlige forutsetninger til å låte bra. Få av de medvirkende på disse prosjektene hadde noen formening om hvordan sluttresultatet skulle høres ut, den naturlige konsekvens av dette ble at Are ble den som drev prosjektet framover, og som tok den tekniske og kreative kontroll. I disse sammenhengene ble Ares funksjon nærmest å være pedagog og musikalsk tilrettelegger, noe som også passet vår status som lavterskeltilbud. En produsentkategori som innbefatter de ovenfor nevnte oppgaver finner vi ikke i inndelingen til Burgess i forrige delkapittel. Årsaken til dette kan være at hans inndelinger mer er tilpasset en profesjonell studioverden, der et lavterskel studiotilbud i et ombygd hønsehus i Distrikts-Norge ikke inngår. Dersom det skulle lages en passende kategori som beskriver den type produksjon Are utførte i disse eksemplene, kunne begrepene altomfattende eller tilrettelagt vært brukt.

Sommeren 1995 spilte Henning Gravrok Band inn *Hys* i Hønsehuset, en utgivelse basert på dikt av lyrikeren Rolf Jacobsen. Det meste av musikken var skrevet av Henning Gravrok. Are var med som medarrangør, sangsolist, tekniker og produsent. På denne innspillingen fikk Are utfolde seg litt som produsent, det ble gitt rom for eksperimentering. Han hadde stor glede av dette, og syntes det var inspirerende å få jobbe med så dyktige musikere. De kunne gjøre hans tanker om til virkelighet, det var bare å be om noe, så ble det levert. Musikalske referanser og spilleteknikk var utvilsomt tilstede, noe som gjorde at gitte musikalske utfordringer kunne løses på flere måter. I tillegg hadde musikerne også tanker om både lyd og produksjon, noe som gjorde at produksjonsprosessen ble et samarbeidsprodukt, og ikke Ares sololøp. I dette prosjektet var Are en tydelig hørbar kreativ kraft, noe som gjør at han i følge Burgess kan karakteriseres som en auteur.<sup>50</sup>

Artister som er sine egne produsenter er nokså vanlig. Burgess (2014) nevner Stevie Wonder og Prince som eksempler på dette. Også i Hønsehuset har flere artister vært sine egne

---

<sup>49</sup> Spille akkorden i en annen omvendning.

<sup>50</sup> Kapittel 6.6, side 73.

produsenter, blant dem er Are Simonsen. Han har ved flere anledninger produsert egne innspillinger, både som soloartist og som deltaker i bandet Glass. Et eksempel på en slik



Bakside fra cover. *Stjernetur - uke 18*, utgitt i 1999. (c) Euridice

utgivelse er *Stjernetur - «uke 18»*, som kom på markedet i 1999. Dette var Ares eget konsept, og må kunne kalles en dogmeutgivelse. I forrige kapittel<sup>51</sup> forklarte Are om sin bruk av dogmetenking i forbindelse med lydarbeid og teknikerfunksjonen. I «uke 18»-prosjektet var rammene at alt materiale skulle skrives, spilles inn og mikses i løpet av uke 18 i 1999. Her var det tidsbruken som var konseptet, og som gjorde dette til et dogmeprojekt.

Hønehuset åpnet selvfølgelig studioloalet til alle som ville leie hos oss, men vi fikk etterhvert et renommé angående hvilke musikkstiler det var smart å komme dit med. Danseband dro stort sett andre steder, men mange alternative folk kom til oss, og hadde en idé om at det ville fungere. De lot Are gjøre det han trodde var rett, og ga han tillit. Dette viste seg å være en suksessformel, og mange kom tilbake til oss flere ganger og spilte inn plater. I mange av disse tilfellene var det snakk om flinke musikere, slik at den produksjonsmessige jobbingen for det meste kunne skje utenfor den musikalske sfære. Det ble gradvis bygget tillit, noe som resulterte i at mange kom tilbake gjentatte ganger. Are ser på den tilliten som ble han til del som særs viktig, og vurderer det som svært vanskelig å være produsent for noen som ikke gir produsenten tilstrekkelig tillit.

Noen ganger opplevde Are at han hadde klare meninger og visjoner om hvordan en bestemt innspilling skulle låte, men ikke maktet å kommunisere disse meningene til de andre deltagerne i prosjektet. Dette kunne handle om at den nødvendige tillit ikke var tilstede, men også at noen av de andre hadde et annet divergerende syn på hvordan prosess og sluttprodukt skulle være. I slike situasjoner kunne Are føle seg som en maler som skulle male et bilde, den

<sup>51</sup> Kapittel 6.5, side 71.



kunstneriske idé var klar, og fargepaletten var funnet fram. Så kom det noen bak ryggen og foreslo helt andre motiver og andre farger. Da ble det umulig å male det bildet han opprinnelig hadde tenkt. De gangene dette skjedde måtte bare samarbeidet opphøre, det var ingen vits å fortsette et prosjekt der de deltagende parter dro i hver sin retning.

På åttitallet var det slik at hvis du ville låte som Genesis, måtte du dra til det studioet som kostet en million per dag, og bruke de samme folkene, de beste produsentene, det beste utstyret. Hvis du ikke hadde råd, og måtte nøye deg med et åttespors-studio, ble resultatet deretter. Man klarte ikke å produsere noe fantastisk hvis man ikke hadde tilgang til de beste studioene. Men etterhvert ble godt utstyr mer tilgjengelig, og til og med vi hadde råd til å sette opp et bra studio. Vi hadde også midler til å produsere bra ting, når vi etterhvert hadde kompetansen til det. Dette gjaldt både teknisk og musikalsk kompetanse. Uten musikalsk kompetanse kunne man ikke komme med musikalske innspill, og dermed mistet man muligheten til å forme produktet. Det at man visste at man var i stand til å lage fine ting, med det rette materialet, og en god idé og en visjon, det var virkelig en god følelse at man hadde nådd det nivået. Noen mente at hvis man skulle lage en plate som låt bra, måtte man ut av Bodø, til en annen by eller et annet land. Mange betvilte at det var mulig å få til noe slikt i Bodø, mens Are fra midt på 1990-tallet mente at Hønsehuset var i stand til å levere produkter som holdt godt nasjonalt nivå.

## 6.8 Oppsummering

I dette kapitlet har jeg beskrevet hvordan Are Bredahl Simonsen utviklet seg fra å være en lærevillig og ivrig, men nokså uerfaren studiotekniker, til å bli en etterspurt og velrenommert tekniker og produsent. Denne reisen i kompetanseutvikling har kommet Hønsehuset til stor nytte, og bidratt til økt konkurransekraft. Kapitlet inneholder også noen definisjoner av produsentrollen, og Are blir plassert i, og sammenlignet med disse definisjonene.

Startfasen var preget av det som Are selv karakteriserer som «litt for stor sjøtillit på egen kompetanse».<sup>52</sup> Erfaringene fra studiojobbing var få, og lærdommen fra det å skru livekonsertlyd var lite direkte overførbar til et lydstudio. I tillegg var alt av teknisk utstyr nytt

---

<sup>52</sup> Are Simonsen, intervju 20. mai 2015.

for Are og oss andre, så det tok tid å lære dette utstyret å kjenne. Da fasen med å prøve og kopiere metoder fra andre studio var over, uten suksess, startet en ny periode. Innspillingen med et band der to av Hønehusets eiere var medlemmer ble påbegynt, belastningen med tanke på tidsaspektet ble i stor grad lagt bort, man kunne bruke nesten ubegrenset tid til denne innspillingen. Ingen stresset med at utgiftene til studiotimer kunne bli for høye, alle var klare over rammene rundt dette prosjektet, det var et egentreningsopplegg og en slags svenneprøve, både for musikere og teknikere. Denne perioden var meget lærerik for Are. «Det er sånn jeg har lært, har kunnet bruke masse tid til å prøve og feile».<sup>53</sup>

Etter dette vellykkede prosjektet var Are klar til å videreutvikle egne lydidealer og konseptidéer. Iblendet en del dogmetenking forsøkte han nå å skape en egen stil, og rendyrke sin egen kunnskap og smak i en bevisst retning. Dette var i noen grad basert på analyser av tilgjengelig innspilt musikk, men også på den kunnskap han hadde tilegnet seg fra innspillingen med Glass, bandet han var medlem i. Han hadde nå en adskillig større «palett» å hente farger fra når lydbilder skulle skapes.

En del av læringsprosessen i dette prosjektet bestod av å lære vårt eget tekniske utstyr å kjenne. Dette var også en del av den tidligere nevnte prøve og feile-perioden, noe som endte opp i en kompetanse som var todelt. For det første var kunnskapen om hvordan man teknisk kunne løse en lydutfordring i studio tilstede, men i tillegg ble egenkompetansen og bevisstheten på egen smak og stil videreutviklet. Med disse egenskapene tilgjengelige var Are meget godt rustet til teknikerjobben i Hønehuset. Han kjente utstyrsparken vår meget godt, og visste hva som var mulig å få til med den. I tillegg hadde han nå en utviklet stilsmaak, og visste hva han ville med denne.

Det faktum at produsentrollen utviklet seg til å bli et eget instrument, et eget kunstuttrykk, er tidligere omskrevet både i teoridelen og i innledningen til dette kapitlet. Hos oss i Hønehuset ble det slik at Are stadig utvidet sin erfaring som produsent, samtidig med at hans kompetanse rundt det tekniske ble økt, som nevnt ovenfor. Etterhvert ble denne totalpakken kjent i musikkmiljøet, og mange søkte til Hønehuset som innspillingssted på grunn av dette.

Frilansjournalist Kjell Nordeng uttrykker det slik: «Relativt mange har sagt til meg at de vil til

---

<sup>53</sup> Are Simonsen, intervju 20. mai 2015.

Hønsehuset, for der er Are.»<sup>54</sup> Sammenfallet med plateselskapenes nedgangstider og bransjens stadig strammere økonomi, gjorde at Ares dobbeltrolle som tekniker og produsent ble kjent på et meget beleilig tidspunkt.

Are Simonsens virke som tekniker og produsent innbefattet produksjoner av svært forskjellig karakter, der også det spilletekniske nivået på deltakende musikere varierte mye. Alt fra «skrangleband til svært dyktige musikere»,<sup>55</sup> som han uttrykker det selv. Denne samtidige kompetanseøkningen på flere felt førte til at det i Hønsehuset kunne produseres gode produksjoner på nasjonalt nivå, noe som medførte at det nå ikke var nødvendig å reise utenbys for å gjøre plateinnspillinger.

Ares virke som produsent var preget av stor variasjon, han kan plasseres i flere av de kategoriene som Burgess (2014) delte produsentrollen inn i. Med stikkord som tillit, god kommunikasjon, klare visjoner og musikalsk kompetanse, hadde han på en måte laget sin egen kategori. I følge Kjell Nordeng var det mange som ønsket å benytte seg av Ares kompetanse, nettopp på grunn av hans allsidighet.

---

<sup>54</sup> Kjell Nordeng, intervju 28. mai 2015.

<sup>55</sup> Are Simonsen, intervju 20. mai 2015.

## 7 Oppsummerende kommentarer

Det er ingen grunn til å påstå at Bodø var en helt spesiell kulturby etter 2. verdenskrig. Utviklingen var relativt lik den som skjedde i de fleste andre byer og tettsteder på denne tiden. Økende globalisering gjorde at internasjonale impulser fra amerikansk kulturindustri, europeisk motebransje og britisk poprevolusjon nådde byen raskt. Bodø ble omtalt som en by der moter og rockemusikk sto i fokus på 1960-tallet. (Karlsen, 2016) Det som var særegent, var at mye av den utviklingen som fant sted i ungdomskulturen i Bodø, ble igangsatt av nonnene i byens katolske menighet. «Mye av æren for dette vitale miljøet må tilskrives byens første «ungdomsklubb», satt i gang av noen britiske nonner som tilfeldigvis hadde lokaler til rådighet» (ibid, s. 143). Tilbudet må anses som relativt liberalt, tidspunktet tatt i betraktning. Her kunne man blant annet delta i amatørteater, judo, dans og ballett. Den klassiske ballettundervisningen gikk hos «Nonnan» la grunnlaget for byens langvarige ballettradisjon (ibid). Man kunne også danse til popmusikk, og lokale band brukte lokalene til øvinger når det ikke var andre arrangement der. Disse rammebetingelsene gjorde sitt til at antallet rockeband var høyt i Bodø fra midten av 1960-årene. Videre kan man anta at antallet unge med en drøm om å få sin musikk innspilt, for så å oppnå platekontrakt og stjernestatus, var høyt. Ønsket som deltakerne i dette miljøet hadde for å få lydfestet sine kulturelle uttrykk var stadig sterkere.<sup>56</sup> Dermed var behovet for innspillingsfasiliteter for aktørene i dette feltet skapt.

Etableringen av Hønsehuset Lydstudio A/S i 1989 skjedde etter at musikkmiljøet hadde hatt muligheter til å spille inn sin musikk lokalt i ca 25 år. Jeg har i denne oppgaven søkt å finne hvilke prosesser som ledet fram til og formet det utøverstyrte Hønsehuset, noe som også var første del av min problemstilling. Dermed anså jeg det som viktig å se tilbake på disse 25 årene, med det mål for øye å konstruere kronologi, og antyde kausale sammenhenger.<sup>57</sup>

Musikkstudioet i NRK-Nordland var for de fleste av mine informanter som var musikere på 60- og 70-tallet, det første møtet med et innspillingsmiljø. Det tekniske utstyret og lokalene var av meget høy kvalitet, men siden dette var relativt nytt og ukjent for både teknikere og

---

<sup>56</sup> Også nevnt i kapittel 1, side 6.

<sup>57</sup> Den narrative tilnæringsmåten er også nevnt i kapittel 3.5, side 26.

musikere, tok det noe tid før man lærte seg metodene for å gjøre produksjoner av tilfredsstillende kvalitet. Derfor ble mye av bruken en «gjensidig opplæring», der teknikerne lærte seg nye metoder for opptak, mens musikerne fikk erfaring i å spille og synge i studio.<sup>58</sup> Dette kunne man gjøre uten noe stort tidspress siden NRK ikke var drevet etter kommersielle kriterier, og dermed ikke var bundet av økonomiske forhold rundt slik aktivitet. I tillegg var det en stor fordel for begge parter at NRK kunne sørge for distribusjon av den innspilte musikken, siden mange av innspillingene ble kringkastet, både lokalt og nasjonalt. Dermed fikk musikerne et galleri for sin musikk, uten å måtte betale noe for dette.

Knut Eides demostudio hadde svært få fellestrekk med NRK sitt velutrustede og påkostede studio. Med skumgummi til lyddemping, selvbygde studiomøbler, og relativt billig opptaksutstyr var det langt fra NRK-standard. Men et moment var felles, det kostet heller ingenting å få utført innspillinger hos Eide. Hans ambisjoner om å jobbe med film og lyd, gjorde at han over mange år utførte opptak for sine venner og kjente i musikkmiljøet i Bodø.<sup>59</sup> Til tross for noen mangler på den tekniske siden, så flere av mine informanter på dette tilbudet som et viktig supplement til andre, kommersielt drevne studioer. Nærhet, lavterskel og entusiasme var viktige momenter.

Nord-Norges første plateselskap ble etablert i Mosjøen i 1970. Da kunne produsent Nils Johan Øybakken tilby en komplett produksjonskjede med musikkforretning, innspillingsstudio og plateselskap. Dette lignet mye på et hvilket som helst plateselskap hvor som helst ellers i verden. Det økonomiske og kommersielle var nok delvis en drivkraft, men måten Øybakken drev selskapet på indikerer også en idealistisk tanke bak. Samtlige artister som fikk kontrakt med Experience Records var fra Trøndelag eller Nord-Norge. Dermed er det nærliggende å tro at Øybakken muligens hadde en tanke om å være en motvekt til selskapene i Oslo-området, og med dette gi regionale og lokale artister en mulighet for utgivelse av sin musikk. I tillegg til den nevnte sentrum-periferi-tenkningen, kan den store sjangerbredden i selskapets utgivelser også tyde på et behov for dokumentasjon av en regions musikkliv.

---

<sup>58</sup> Jfr. kapittel 4, side 28 - 29.

<sup>59</sup> Jfr. kapittel 4.2, side 34.

Kombinasjonen innspillingsstudio og plateselskap fikk vi i Bodø i 1979. AVideo Studio og Igloo Records ble da dannet, og var i stor grad basert på det vi kan kalle hjemvendt kompetanse. Asbjørn «Asa» Krogtoft hadde vært plateartist og musiker i noen år, og begynte etterhvert å jobbe som lydtekniker stasjonert i Oslo. Han sørget for teknisk og musikalsk kompetanse, mens andre stod for det praktiske med tanke på lokaler, driftsform og organisering. Det ble etablert et nybygg til AVideo på Jensvoll like ved Bodø. Selskapet kunne tilby en godt organisert produksjonskjede med egen reklameavdeling, en modell som Krogtoft hadde erfaring med fra sin tid sørpå. I ettertid viste det seg at man ikke klarte å forsvare de økonomiske forpliktelser man hadde inngått, og driften måtte opphøre etter ca fire år. Forsøket med å flytte en godt fungerende forretningsmodell fra det sentrale Østland til Bodø lyktes altså ikke.<sup>60</sup>

Musikkforretningen til Robert Ringkjøb overtok mye teknisk utstyr fra AVideo, og innlemmet studiodrift i sin offensive satsing fra 1984. Preget av 80-tallsoptimisme inneholdt Ringkjøbkonsernet mange underavdelinger, noe som i lengden skulle vise seg å være for tøft for firmaet. Ringkjøb har i løpet av 2016 avviklet sin tradisjonsrike musikkforretning, dermed er 110 års sammenhengende drift over. I forbindelse med nedleggelsen uttalte Robert Ringkjøb følgende i et intervju med månedssavisen BodøNU: «Det eneste jeg angrer på, er at jeg har vært litt vel overivrig hver gang vi har flyttet. Vi drev blant annet studio i en lang periode på 80-tallet...» (Løkås, 2016, s. 16) Det vi må kunne utlede av dette, er at Ringkjøb anså studiodriften som lite egnet til å være en økonomisk bærende del av sin forretning.

Etter Ringkjøbs sorti som innspillingsstudio i Bodø, oppstod det et slags vakuum i miljøet. Det hadde tross alt eksistert et kommersielt tilbud nesten sammenhengende de siste ti årene. Nå skjedde flere ting samtidig, som hver på sin måte var viktig for å kunne forstå etableringen av Hønehuset. Kompetansen i miljøet var stadig økende, det ble arrangert stadig flere konserter av musikkclubbene, og de tekniske ferdigheter i lydmiksing var også stigende. Musikkmiljøet i Bodø ble i denne perioden stadig mer profesjonalisert, og gjorde behovet for et innspillingsstudio mer tydelig. Denne profesjonaliseringen var delvis et resultat av samarbeid mellom musikere fra flere sjangere. «Med domkantorene Magne Hanssen og Bjørn

---

<sup>60</sup> Jfr. kapittel 4.4, side 39.

Andor Drage fortsatte utviklingen av det kirkemusikalske arbeidet med sjangerovergripende produksjoner i stor stil på 1990-tallet.» (Karlsen, 2016, s. 374).

Etableringen av Nordland kultursenter, og at det var tilgjengelig et egnet lokale for lydproduksjon i dette senteret, var av stor viktighet. Det samme kan man si om PTD-prosjektet, som utløste økonomisk støtte til Hønehuset. Konsulentrappen fra Jon Ola Lien var avgjørende for at vi fikk denne støtten, og den var også svært viktig for strategien som vi valgte da selskapet ble etablert. Lien antydte at vi burde drive etter dugnadsprinsippet, og ta lærdom av andres erfaringer. Helkommersiell studiovirksomhet hadde vist seg svært vanskelig å drive lønnsomt, det viste forsøkene fra AVideo og Ringkjøb. Den modellen vi valgte, utøverstyrt og dugnadsbasert, viste seg å være økonomisk bærekraftig i de omlag 20 årene driften pågikk.

Alle disse gode rammebetingelser til tross, det hadde ikke blitt noe Hønehuset Lydstudio A/S uten vår arbeidsinnsats og tro på dette prosjektet. Filosofen Jacques Rancière beskriver det å utøve politikk som å slå sprekker i et fastlåst og etablert fellesskap. Det byttes posisjoner i fellesskapet, på en slik måte får hvert individ nye roller å fylle og oppgaver å løse.<sup>61</sup> Det var nettopp det vi i Hønehusmiljøet gjorde, vi bedrev politikk. Vi tok et skritt fram, og ble aktører på en ny måte i byens kulturliv.

Da Hønehuset var etablert, sendte vi ut et informasjonsbrev til alle norske plateselskap for å fortelle om vår eksistens. Vi fikk interessante svar fra mange av dem, to av disse svarene finnes som vedlegg til denne oppgaven. En kjent norsk kulturpersonlighet, Eivind Rølles, svarte på vegne av BMG ARIOLA A/S, som A/R-manager. Her ble vi oppfordret til å ringe hvis vi hadde noe viktig å melde, og vi kunne også komme innom hvis vi var i byen (Oslo). Vi ble lovet at demotaper skulle bli hørt på, og vurdert.<sup>62</sup> Audun Tylden svarte på vegne av Slagerfabrikken A/S, og syntes det var hyggelig at Bodø var satt på studio-kartet igjen. Han lovet oss også en nøye vurdering av innsendt demomateriale, og kunne berolige oss med at deres folk var vant til å lytte til demoer.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Se også kapittel 5.7, side 63.

<sup>62</sup> Se vedlegg 6, side 96.

<sup>63</sup> Se vedlegg 7, side 97.

Andre del av denne oppgaves problemstilling satte fokus på estetiske preferanser og produksjonsmessige idealer. Jeg har skildret Are Bredahl Simonsens utvikling fra å være Hønsehusets relativt ferske studiotekniker, til å bli erfaren og etterspurt som produsent og medspiller i innspillingsstudio. Hans metoder for å utvikle sin egen kompetanse har blitt beskrevet. Disse har blant annet bestått av først å kopiere andres teknikker, etterhvert å prøve ut egne idéer, og også dogmetesting. Etterhvert ble «sounden av Hønsehuset» etablert, noe som var viktig for å befeste posisjon i markedet, og tiltrekke seg de kunder som var genuint interesserte i å benytte seg av Ares kompetanse og Hønsehusets sound.

Flere av de temaer jeg har trukket fram i denne oppgaven kunne det vært skrevet egne masteroppgaver om. Eksempelvis kunne de katolske nonnenes betydning for utviklingen av Bodøs ungdomskultur vært svært spennende å se nærmere på. Produsentrollen i innspillingsstudio er et annet tema verdt en analyse. Her har det skjedd store forandringer de siste årene, musikkproduksjon ble etterhvert et stadig viktigere kreativt og kunstnerisk element.<sup>64</sup> I vår tid er musikk blitt demokratisert, billig teknologi av god kvalitet gjør det mulig for stadig flere å spille inn musikk nesten hvor som helst. Samtidig er det lettere å nå markeder, strømmetjenester som Wimp/Tidal, Spotify og Apple Music gjør veien til publikum kortere. Youtube, Vimeo og Soundcloud er også med på å gjøre lansering av nye artister enklere. Maktstrukturer som plateselskapene representerte tidligere er nesten forsvunnet i disse prosessene. Disse strukturforandringene utløst av tilgjengelig teknologi er meget interessante, og det blir svært spennende å følge den videre utviklingen på dette området.

---

<sup>64</sup> Se også kapittel 6, side 64.



# 8 Referanser

## 8.1 Litteratur

- Andersen, H., og Kaspersen, L. B. (2000) *Klassisk og moderne samfundsteori*. København: Hans Reitzels Forlag
- Anderton, C., Dubber, A., og James, M. (2012) *Understanding the Music Industries*. London: Sage.
- Bennett, A., Shank, B., & Toynbee, J. (Red) (2006) *The Popular Music Studies Reader*. New York: Routledge.
- Burgess, R. J. (2013) *The art of music production. The theory and practice*. 4.5. edition. New York: Oxford University Press.
- Burgess, R. J. (2014) *The history of music production*. New York: Oxford University Press.
- Chanan, M. (1995) *Repeated takes. A short history of recording and its effects on music*. London: Verso.
- Haugen, J. (2015) *Landbruksskolen - Fra prestegård til kultursenter*. Bodø: Nordland Fylkeskommune.
- Karlsen, W. (2016) *Med luft under vingene. Bodøs historie, bind 4, 1950 - 2016*. Bodø: Bodø kommune/Nord universitet.
- Larsen, O. (2007) *Feltarbeid som metodologisk utfordring i framtidens analyser av gehørtraderte musikkulturer*. Studia Musicologica Norvegica. Universitetsforlaget.
- Larsen, O. (2015) *Populærmusikk fra Korgen - rockens rolle sett fra utkanten*. Tidsskrift for kulturforskning. Novus forlag.
- Lien, J. (1989) *Hønsketenkning eller ikke? - Et notat om lydstudio i hønsehuset på Landbruksskolen*. Upublisert rapport.

- Løkås, M. T. (2016, 15.01) Kjøper 6.500 plekter, *BodøNU*.
- Middleton, R. (1990) *Studying Popular Music*. Milton Keynes & Philadelphia: Open University Press.
- Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology, Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Postholm, M. B. (2010) *Kvalitativ metode. En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget.
- Rancièrè, J. (2012) *Sanselighetens politikk*. (Oversatt av Maurseth, A. B.) Oslo: Cappelen Damm.
- Randles, C. (2015) *Music Education: Navigating the Future*. New York: Routledge.
- Rapport, N. (1999) *The Narrative as Fieldwork Technique*. London: Routledge.
- Rørstad, T. (2010) *Den digitale musikkrevolusjonen - En utredning av fenomenet Internett og musikk*. (Masteroppgave, Universitet i Oslo.) T. Rørstad, Oslo.
- Sørensen, A, S., Høystad, O. M., Bjurstrøm, E. og Vike, H. (2008). *Nye Kulturstudier*. Oslo: Spartacus Forlag AS.
- Thagaard, T. (2013) *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. 4. utgave. Oslo: Fagbokforlaget.
- Wadel, C. (2014) *Feltarbeid i egen kultur*. Revidert utgave. Oslo: Cappelen Damm.
- Wilken, L. (2008) *Pierre Bourdieu*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.
- Aasmo, G. (1990) *Marked for kultur?* NF-rapport nr 60 - 04/90, Nordlandsforskning

## 8.2 Personlig kommunikasjon/intervjuer

Albriktzen, Walter. Samtale, 15. april 2015

Bergrabb, Bård. Mathisen, Rune. Simonsen, Are Bredahl. Intervju/samtale, 17. mars 2015.

Bodøgaard, Ann Karin. Samtale, mars 2015.

Buvik, Morten. Samtale, 11. juni 2015.

Christensen, Håvard. Samtale, 10. juni 2015.

Eide, Knut. Samtale, 9. mars 2015.

Jensen, Frank A. Samtale, 5. juni 2015.

Krogtoft, Asbjørn «Asa». E-poster, 10. november 2014 og 9. mars 2015.

Larssen, Leif Inge. Samtale, januar 2016.

Mortensen, Geir. Samtale, februar 2015.

Nordeng, Kjell. Intervju/samtale, 28. mai 2015, e-post 10. november 2014.

Ringkjøb, Robert. Samtaler, februar/mars 2015.

Simonsen, Are Bredahl. Intervjuer, 20. mai 2015 og 26. november 2015.

Sivertsen, Halvdan. Samtaler, mars 2015 og januar 2016.

Slyngstad, Rune. E-post, 10. november 2014.

Thorbjørnsen, Einar. Samtaler april/mai 2015.

## **8.3 Protokoller og annet upublisert materiale**

Styreprotokoll, Hønehuset Lydstudio A/S.

Arkivpermer, Hønehuset Lydstudio A/S.

Hønehusets regnskapsbok 1988 - 89.

Brev fra Bodø kommune til kulturkontoret i Bodø, 27.11.91.

## **8.4 Internettkilder**

Nordland Fylkeskommune. Hentet 3. februar 2015 fra

<https://www.nfk.no/om-nordland-fylkeskommune/organisasjon/okonomi/eiendom/nordland-kultursenter.76605.aspx>

Musikk-labeler.blogspot. no ved Tore Stemland. Hentet 25. januar fra

<http://musikk-labeler.blogspot.no/2004/10/experience-records.html>

Norsk pop- og rockleksikon, rockipedia.no. Hentet 12. mars fra

[http://www.rockipedia.no/artister/terje\\_nilsen-68046/](http://www.rockipedia.no/artister/terje_nilsen-68046/)

## **8.5 Vedlegg**

Vedlegg 1, omsetning.

Vedlegg 2, driftsresultat.

Vedlegg 3, gjeldsbelastning.

Vedlegg 4, diplom fra Norsk Språkråd.

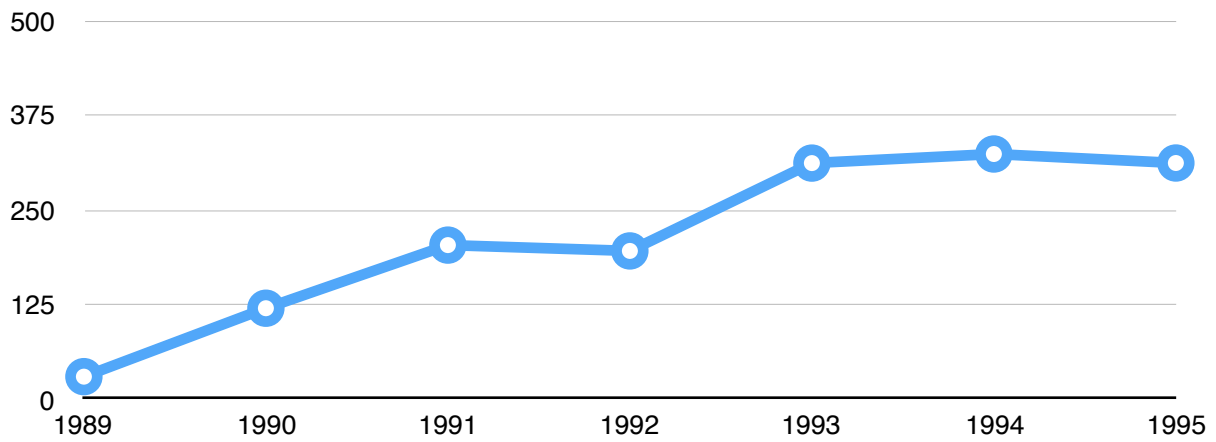
Vedlegg 5, grafisk profil.

Vedlegg 6, brev til Hønsehuset fra BMG Ariola A/S, v/Eivind Rølles.

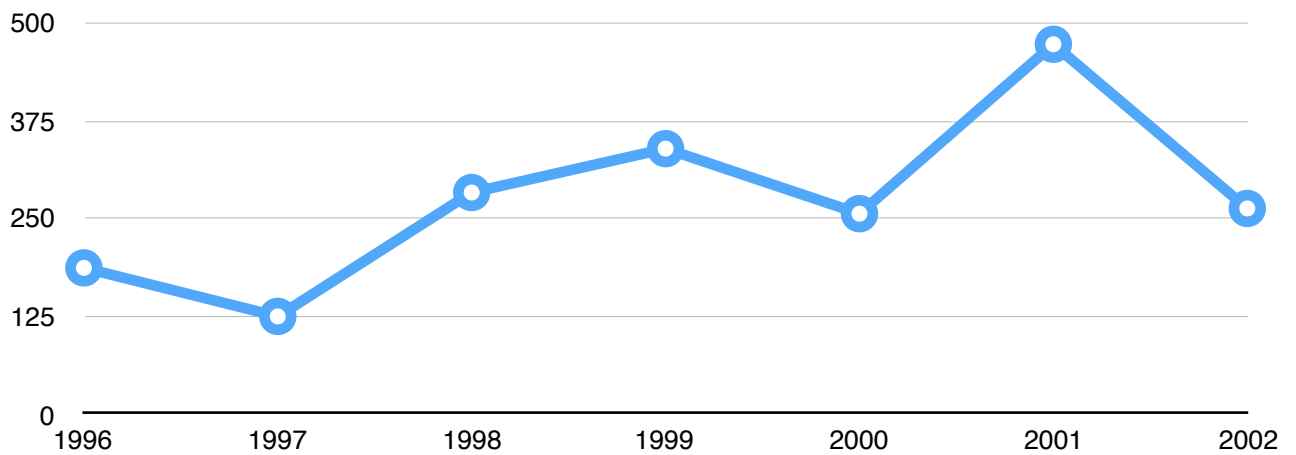
Vedlegg 7, brev til Hønsehuset fra Slagerfabrikken A/S, v/Audun Tylden.

Vedlegg 1. Økonomisk oversikt, omsetning Hønehuset Lydstudio A/S.  
Verdien i y-aksen er angitt i antall 1000 kroner.

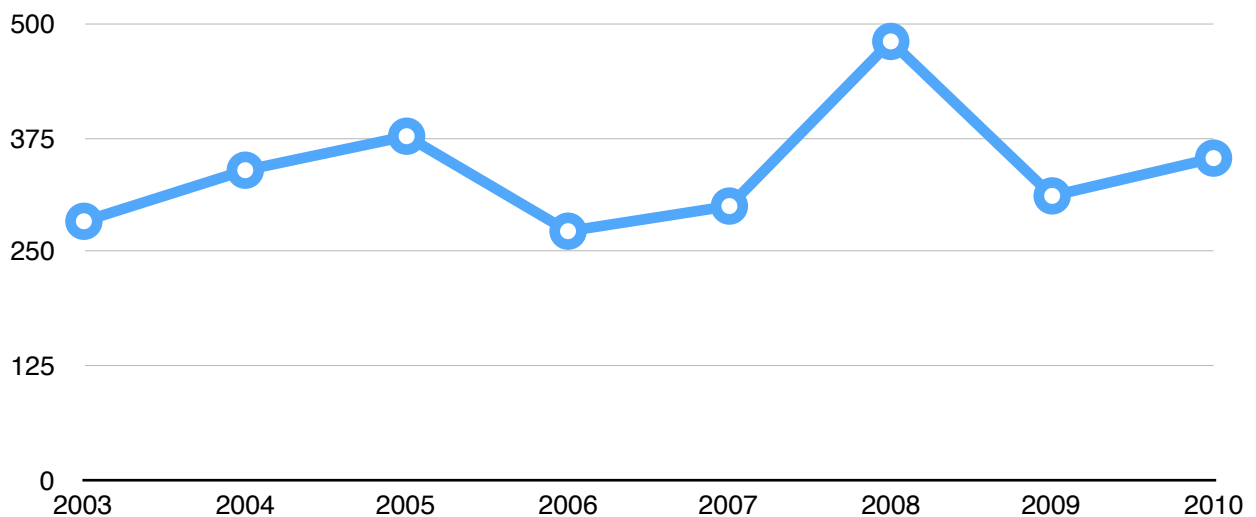
### Omsetning 1989 - 1995



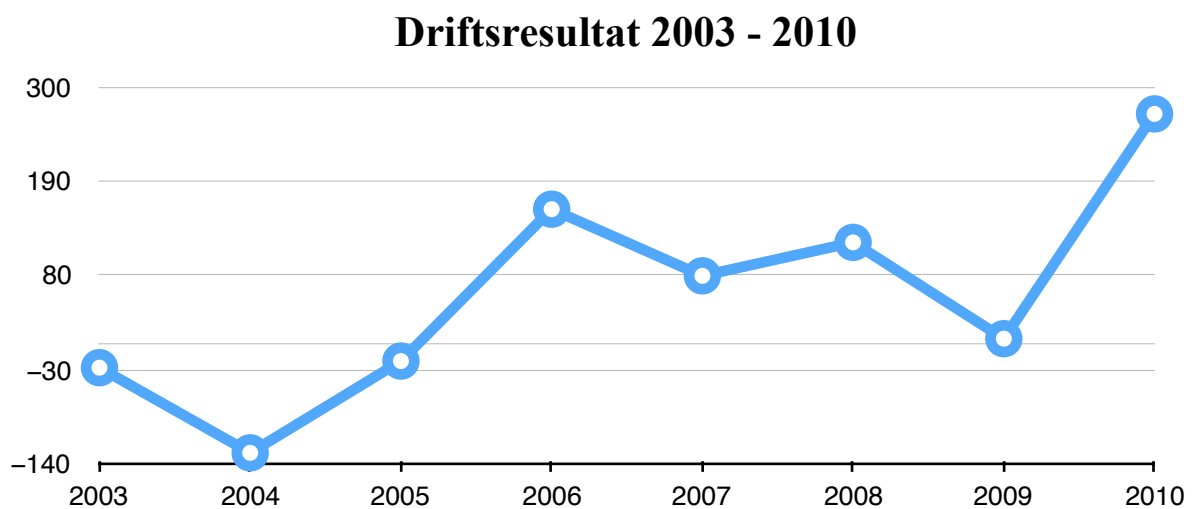
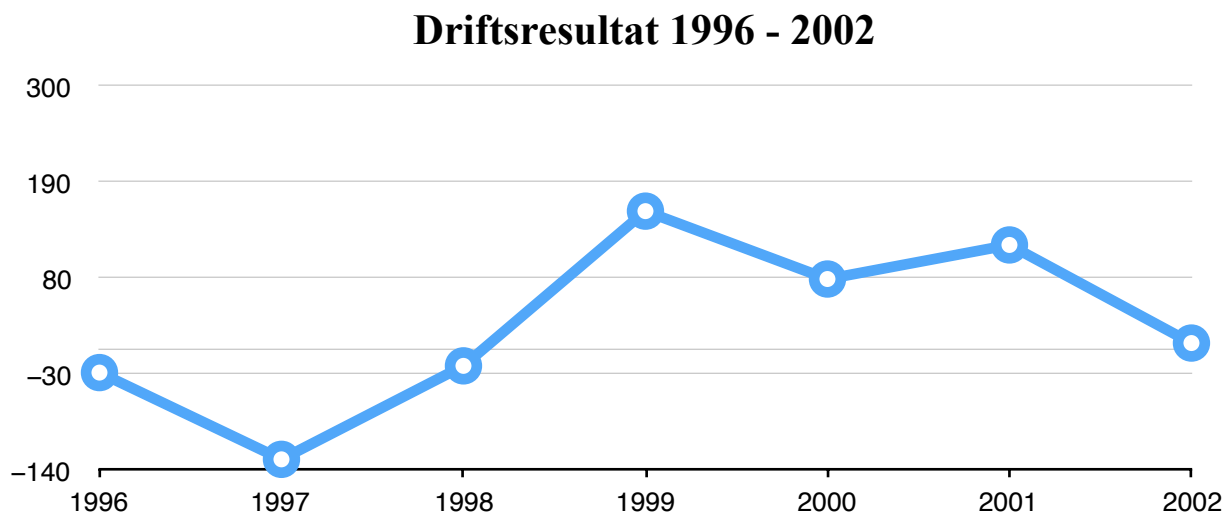
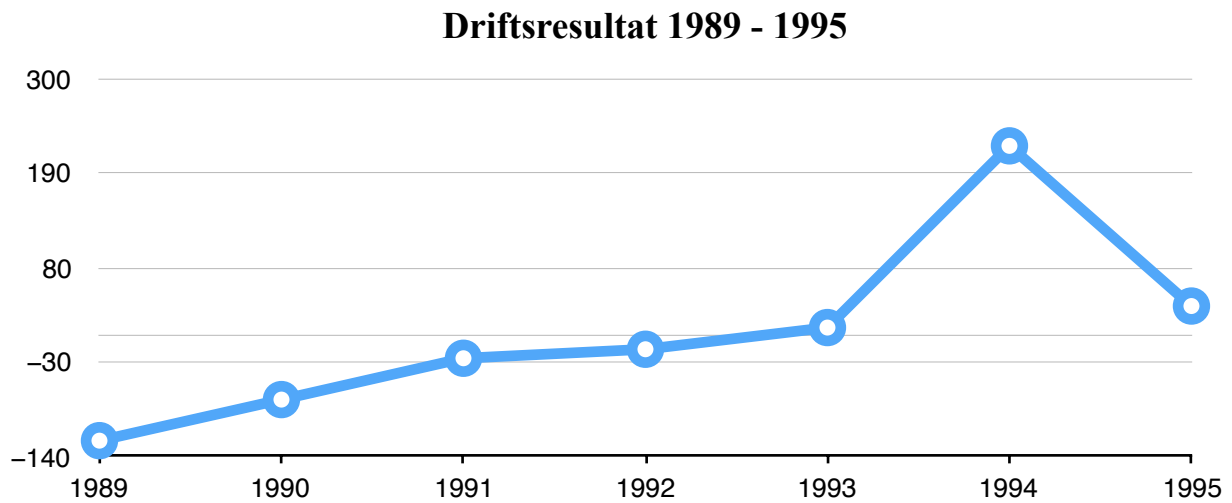
### Omsetning 1996 - 2002



### Omsetning 2003 - 2010

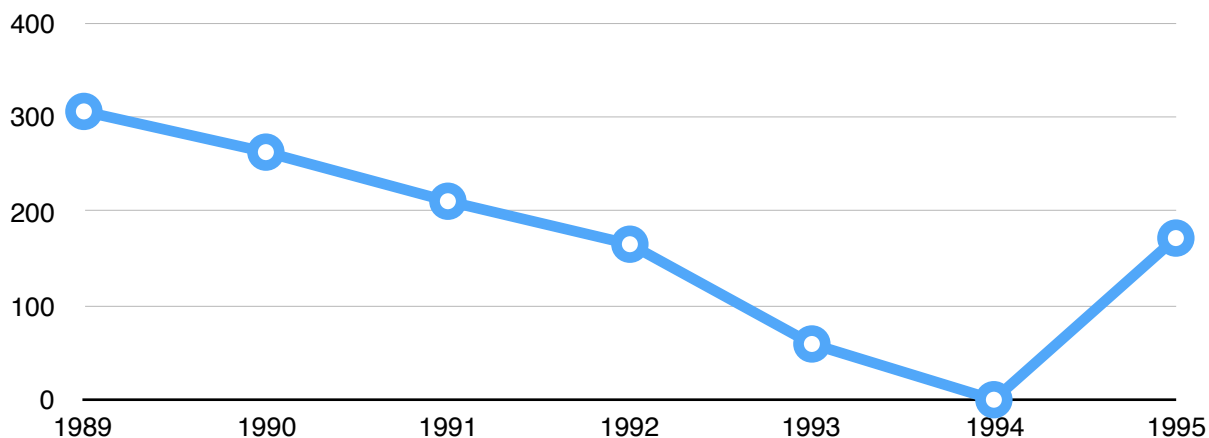


Vedlegg 2. Økonomisk oversikt, driftsresultat, Hønehuset Lydstudio A/S.  
Verdien i y-aksen er angitt i antall 1000 kroner.

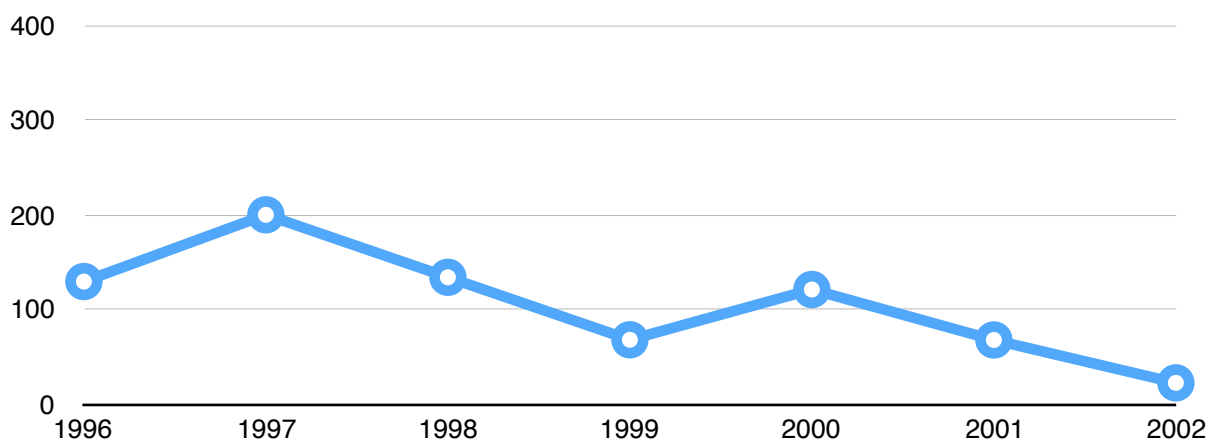


Vedlegg 3. Økonomisk oversikt, gjeldsbelastning Hønehuset Lydstudio A/S.  
Verdien i y-aksen er angitt i antall 1000 kroner.

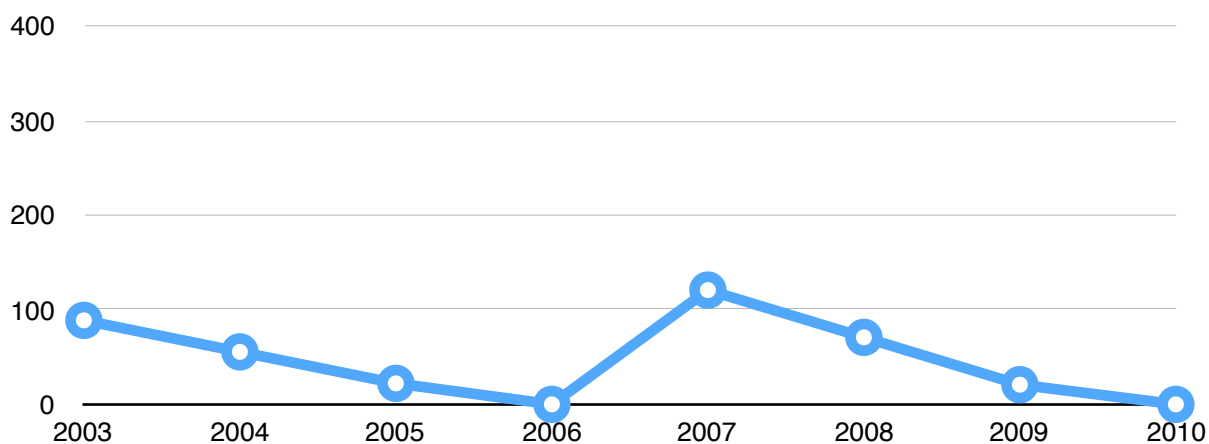
### Gjeldsbelastning 1989 - 1995



### Gjeldsbelastning 1996 - 2002



### Gjeldsbelastning 2003 - 2010





Gjeldsøkningen i 1997 skjedde fordi Hønehuset dette året ble oppusset, og hele grunnflaten ble tatt i bruk til vår drift. I forbindelse med denne prosessen var studioet stengt i tre måneder, og ble gjenåpnet 20. november.

I år 2000 ble vårt første digitale opptaksstyr innkjøpt, et 24-spors Tascam 2424 harddisksystem. På grunn av dette økte gjelden noe dette året.



NORSK SPRÅKRÅDS

**DIPLOM**

FOR GODT NORSK  
NAVNEVETT

er tildelt

*Hønehuset Lydstudio AS*

Dato 9.6.94

*Tove Bull*  
leder

*Knut Sandberg*  
kontorsjef

Vedlegg 5, grafisk profil.

Hønehusets logo med åttendedelsnoten inni et egg, alt dette inni et hus, er tegnet av Terje Nilsen. Denne ble brukt til alt av reklamemateriell, på T-skjorter og klistremerker.



Vedlegg 6.



HØNSEHUSET LYDSTUDIO A/S  
P.B. 688  
8001 BODØ  
ATT.: GEIR TØMMERBERG

Oslo, 15.11.90

Takk for ditt brev av 12.11.90.

Den beste fremgangsmåten når du har noe du synes det er verdt å presentere for meg, er å først ringe meg og fortelle hva det dreier seg om.

Deretter å sende en tape, eventuelt komme innom hvis du er i byen.

Det eneste jeg kan love deg er at jeg hører på tapen(e) og gir en vurdering/begrunnelse for de avgjørelsene vi tar.

Vennlig hilsen

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Eivind Rølles'.

Eivind Rølles  
A/R-manager



ARISTA

Bentsebrugata 13 b, 0476 Oslo 4, P. O. Boks 4383 Torshov, 0402 Oslo 4, Telefon 02/22 52 20 Telefax 02/15 69 21  
A BERTELSMANN MUSIC GROUP COMPANY



Vedlegg 7.

## SLAGERFABRIKKEN A/S

Hønehuset Lydstudio  
Postboks 688  
8001 BODØ  
att.: Geir Tømmerberg

P.O.Box 3244 Sagene  
N-0405 Oslo 4  
Norway  
Maridalsvn. 87 B  
Oslo 4  
Telephone +47 (02) 35 28 30  
Telex 76512 sonet n  
Telefax (02) 35 55 39  
Bank account 8380.08.53047

Oslo, 19. november 1990

Takk for hyggelig brev - det er godt at Bodø er satt på studio-kartet igjen.

Slagerfabrikken har alltid hatt en artist-profil som har reflektert distrikts-Norge, og de aller fleste "oppdagelser" er gjort takket være et godt nett med tipsere fra aviser, radio og mediafolk forøvrig.

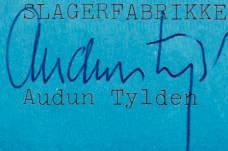
Selv om jeg ikke skal legge skjul på at det årlige behov for nye artister er relativt smalt, takket være en stabil artiststall, så kan jeg forsikre om at alle henvendelser fra dere om potensielle nye klienter vil få en nøye vurdering.

Da vi nettopp har avviklet vårt studio-engasjement i Oslo, betyr det også at vi står ganske fritt når det gjelder valg av opptaksstudioer og -steder. Uavhengige produsenter har vi alltid benyttet.

Derfor ser vi frem til å høre fra dere når dere mener dere har noe spennende på gang. En demo-kassett vedlagt biografi og bilde er fullt ut tilstrekkelig. Demo'en trenger heller ikke være teknisk fullkommen på noen måte; det er først og fremst låtmateriale og sangmessige prestasjoner vi ønsker å vurdere. Våre folk er vant til å lytte til demo'er.

Forøvrig ønsker vi lykke til med studiodriften.

Med vennlig hilsen  
SLAGERFABRIKKEN A/S

  
Audun Tylden



ALLTID EN NY SLAGER PÅ VÅR SLAGERTELEFON: (02) 46 02 04 - DØGNET RUNDT.