

# “Look to Norway”

– om jazz og kulturpolitikk

Linda Skipnes Strand – Masteroppgave

Institutt for informasjons- og medievitenskap – Universitetet i Bergen – September 2006



**Forsidebilder** (fra øverst til nederst):

*Karl Seglem*. Fotograf: Ketil Jacobsen

*Wibutee*. Fotograf: Sebastian Ludvigsen ([www.sebastianludvigsen.com](http://www.sebastianludvigsen.com))

*Nils Petter Molvær*. Fotograf: Lars K. Lande ([www.landephoto.com](http://www.landephoto.com))

*In the Country*. Fotograf: Colin Eick ([www.colin.no](http://www.colin.no))

*Bugge Wesseltoft*. Fotograf: C.F. Wesenberg ([www.cf.foto.no](http://www.cf.foto.no))

*Helge Lien Trio*. Fotograf: C.F. Wesenberg ([www.cf.foto.no](http://www.cf.foto.no))

Satt sammen av Bjørnar Vasenden

## Forord

Gjennom hele min studietid har jeg sett fram til å kunne starte på mitt eget selvstendige prosjekt; velge et tema jeg interesserer meg for, finne ut av ting jeg har lurt på, og ikke minst ha både tid og mulighet til å gjøre dette. Som forventet har dette vært en spennende prosess, men også minst like krevende. Derfor er jeg glad for at har hatt mennesker rundt meg som på ulike måter har bidratt til at jeg likevel har kommet i mål. For det første vil jeg rette en takk til min veileder, professor Peter Larsen, som med sine konstruktive tilbakemeldinger på en trygg og dyktig måte har guidet meg gjennom denne prosessen og fått meg inn på de riktige spor. I den noe uoversiktlige norske jazzverdenen har jeg heldigvis hatt hjelp av både Steinar Kristiansen, Bo Grønningsæter og Tom Svensgård som alle på hver sin måte har bidratt til at jeg etter hvert har fått en forståelse av hvordan ting henger sammen. Bjørnar Vasenden skal ha en stor takk for at oppgaven har en mye penere innpakning enn den ville hatt uten hans hjelp, og for å ta hånd om mange av de tekniske utfordringer jeg har stått overfor. Øyunn Viken, Renate Sæle og Vigdis Skipnes Strand har alle bidratt med kyndig og svært nyttig korrekturlesing, og skal ha en stor takk for det. Det samme skal alle informantene ha; Arve Henriksen, Bugge Wesseltoft, Ole Morten Vågan, Petter Wettre, Håkon Storm Mathisen, John Pål Inderberg, Rune Kristoffersen, Martin Revheim, Nina Torske, Terje Mosnes, Mette Hagen, Sverre Lunde, Arne Gjermundsen, Sjur Førøvig, Fiona Talkington, Polly Eldridge, Anne Hilde Neset, Stuart Nicholson og John Petter Opdahl som alle villig har stilt opp til intervju. En ekstra takk til Rune Kristoffersen, Bugge Wesseltoft, John Pål Inderberg, Sverre Lunde, Fiona Talkington, Polly Eldridge og Stuart Nicholson som har bidratt med hjelp og informasjon også utenom intervjuene. Eva Vasbotten Lous, Camilla Slaattun Brauer, Celia Woods, David Fraser og Griegakademiets bibliotek har også vært hjelpsomme med å finne informasjon der dette har vært vanskelig. Til slutt vil jeg takke norsk jazz, og særlig miljøet rundt Bergen jazzforum, for inspirasjon, og til venner og familie som har holdt ut med meg i denne perioden. Tusen takk!

Bergen, 29.08.2006

Linda Skipnes Strand

<b>1.0</b>	<b>INNLEDNING .....</b>	<b>1</b>
1.1	Bakgrunn.....	1
1.2	Jazz som sosialt felt .....	1
1.3	Problemstilling og avgrensning.....	3
1.4	Metodetilnærming.....	4
<b>2.0</b>	<b>NORSK KULTUR OG KULTURPOLITIKK .....</b>	<b>8</b>
2.1	Hva er kultur? .....	8
2.2	Kulturpolitikk.....	9
2.2.1	Kulturpolitiske modeller .....	11
2.2.2	Norsk modell .....	13
2.2.3	Norsk musikkpolitikk.....	17
2.2.4	Norsk utenrikskulturell politikk .....	21
2.3	Jazz og kulturpolitikk .....	24
<b>3.0</b>	<b>DET NORSKE JAZZFELTET .....</b>	<b>26</b>
3.1	Historie .....	27
3.2	Kulturpolitikk.....	33
3.2.1	Sentrale kulturpolitiske tiltak .....	36
3.3	Organisasjon og administrasjon .....	37
3.3.1	Norsk jazzforum ( <i>NJF</i> ) .....	37
3.3.2	De regionale jazzsentrene.....	38
3.3.3	Andre organisasjoner.....	39
3.4	Utdanning.....	40
3.4.1	Utdanningsinstitusjoner.....	40
3.4.2	Sommerkurs i jazz/improvisasjon .....	43
3.5	Formidling.....	43
3.5.1	Jazzklubbene .....	44
3.5.2	Jazzfestivalene.....	44
3.5.3	Plateselskaper .....	46
3.5.4	Management .....	47
3.6	Mediesituasjonen .....	47

<b>4.0</b>	<b>JAZZFELTETS EGENVURDERING; AVGJØRENDE FAKTORER FOR ENDRING .....</b>	<b>52</b>
<b>4.1</b>	<b>Kulturpolitiske faktorer .....</b>	<b>53</b>
4.1.1	Kulturpolitiske tiltak .....	53
4.1.2	Offentlig støtte.....	54
4.1.3	Utdanningssituasjonen: .....	57
4.1.4	Jazzutdanninger – en sammenligning .....	58
4.1.5	Organisasjoner innen administrasjon .....	64
<b>4.2</b>	<b>Ikke-kulturpolitiske faktorer .....</b>	<b>65</b>
4.2.1	Medieinteresse.....	65
4.2.3	Inspirasjonskilder: .....	71
4.2.4	Publikumsinteresse .....	74
4.2.5	Demografiske forhold .....	76
4.2.6	Oppsummerende kommentar .....	77
<b>5.0</b>	<b>DET BRITISKE JAZZFELTET .....</b>	<b>80</b>
<b>5.1</b>	<b>Britisk kulturpolitikk .....</b>	<b>80</b>
<b>5.2</b>	<b>Det britiske musikkmarkedet.....</b>	<b>83</b>
5.2.1	Mediesituasjonen.....	84
5.2.2	Platemarkedet .....	86
5.2.3	Konsertscenen .....	86
<b>5.3</b>	<b>Markedsinteresse – en vurdering.....</b>	<b>87</b>
5.3.1	Medieinteresse.....	87
5.3.2	Publikumsinteresse.....	96
<b>5.4</b>	<b>Forklarende faktorer .....</b>	<b>102</b>
5.4.1	Norsk utenrikskulturell politikk .....	102
5.4.2	Den musikalske egenarten.....	106
5.4.3	Britiske forhold .....	107
5.4.4	Oppsummerende kommentar .....	108
<b>6.0</b>	<b>AVSLUTNING .....</b>	<b>109</b>
<b>7.0</b>	<b>KILDER.....</b>	<b>111</b>
<b>APPENDIKS</b>	<b>.....</b>	<b>115</b>

## **1.0 Innledning**

### **1.1 Bakgrunn**

“They’re fashionable, they’re challenging and they’re everywhere. They’re also brilliant”. Dette påstår Phil Johnson i den britiske avisen *The Independent* når han presenterer sin *Good Norwegian Guide* i forbindelse med *London Jazz Festival* i 2004.<sup>1</sup> De siste årene har norsk jazz stadig oftere blitt omtalt i mediene og ute blant musikkinteresserte mennesker, og da med positivt fortegn. Nye musikere og bandkonstellasjoner har kommet til, og det hevdes at det har skjedd en kreativ og kvalitativ utvikling innenfor den norske jazzen. Dette skal tilsynelatende ha vekket oppmerksomhet i utlandet ved at den utenlandske pressen omtaler norsk jazz i positive ordelag, og at norske jazzmusikere stadig er på turné utenfor landets grenser. Men er dette virkelig tilfelle? Har det skjedd en kvalitativ og kreativ endring innenfor norsk jazz som har klart å skape en oppmerksomhet fra utlandet, eller er dette noe vi er ledet til å tro gjennom media og andre kanaler? Om så er tilfelle, at vesentlige endringer har funnet sted av en karakter som tilsier utenlandsk oppmerksomhet; hva er da årsakene til denne utviklingen? Hva er det som skal til for at én musikalsk genre fra ett land, tilsynelatende plutselig, gjør suksess grunnet påstått høyere kvalitet og nye musikalske uttrykk? Det skal det bli sett nærmere på i denne oppgaven.

### **1.2 Jazz som sosialt felt**

For å finne ut om det innenfor den norske jazzen de siste årene har foregått en endring av betydelig karakter, og forstå hvordan og hvorfor en slik endring kan forkomme, kan det være nyttig å se nærmere på kultursosiologen Pierre Bourdieus teorier om *sosiale felt*, og hvordan disse fungerer og utvikler seg. I følge Bourdieu er kulturelle behov produkter av opplæring. Undersøkelser viser at alle former for kulturell virksomhet, og alle kulturelle preferanser, henger klart sammen med utdanningsnivå og deretter sosial bakgrunn. Den relative betydningen av opplæring i familien og skolen varierer med i hvilken grad de ulike kulturelle virksomhetene er anerkjente av skolen og undervises i der. Noen former for kulturell virksomhet vil ofte være høyere ansett og derfor i større grad prioritert enn andre innen for utdanningssystemet. Vanligvis er dette virksomhet en gjerne refererer til som høykultur, som for eksempel klassisk musikk og teater, som gjerne prioriteres framfor popmusikk og revy.

---

<sup>1</sup> Hentet den 27.10.2004 fra [www.independent.co.uk](http://www.independent.co.uk)

Kunnskapen og ferdighetene en tilegner seg gjennom et slikt systemet betegner Bourdieu som *kulturell kapital*. Mengde og type slik kapital vil være avgjørende for en persons *habitus*, som er måten kroppen tilpasser seg miljøet på. En bygningsarbeider og en universitetsprofessor vil i de fleste tilfeller både ha ulik sosial bakgrunn og utdanningsbakgrunn, og derfor også ulik *habitus* (Bourdieu 2002). En persons *habitus* vil videre kunne gi innpass på ulike *sosiale felt*. Et *felt* defineres ved at det finnes mennesker som er disponert på en spesiell måte (for eksempel musikere, konsertarrangører og lignende), ved de spesifikke investeringer som kreves av nye deltakere (for eksempel kunnskap om jazz), ved spesifikke innsatser i spillet (for eksempel å ta stilling til hva som er bra og dårlig), ved gevinster (økonomiske gevinster, men minst like viktig er de symbolske; anerkjennelse som musiker, konsertarrangør, skribent og så videre), og framfor alt ved at det er noe som er felles for alle deltakerne som står på spill (først og fremst spørsmålet om kriterier for jazzens verdi). Dette legger også et grunnlag for at det til enhver tid vil foregå en strid om status eller anerkjennelse blant de involverte (Broady 1988: 6).

Et felt forutsetter i følge Bourdieu spesialister, institusjoner og felles verdihierarkier. Om noen helt alene skulle dyrke en interesse og knytte visse verdier til den, har ikke dermed et *felt* oppstått. Vi kan slik snakke om utdanningsfeltet, det kulturelle feltet eller jazzfeltet. Disse kan være av ulik størrelse, og deler av større felt (Broady 1988: 6)

Striden om status og anerkjennelse forutsetter at det er enighet om visse verdier og holdninger, ikke minst om at det en driver med på feltet er viktig. For deltakerne er de grunnleggende verdiene, holdningene og ideene selvsagte, og dette utgjør i følge Bourdieu feltets *doxa*. Noen ganger dukker det opp personer eller grupper som bryter med feltets *doxa*, og setter spørsmålsteget ved den gjeldende dominans. Disse kalles *heterodokse* og kan blant annet hevde at andre kriterier bør ligge til grunn for å avgjøre hva som er kvalitativt bra og interessant musikk for eksempel. Men hvem som helst kan ikke bryte med *doxa*. For å kunne opptre som *heterodokse* forutsettes det en *habitus* som legitimerer en slik endring. Personen eller personene som skal foreta en endring må derfor inneha både en viss mengde, og også den riktige typen *kulturell kapital* som er anerkjent på feltet. Det er ikke nok å ha det nivået av *kulturell kapital* som er vanlig på feltet, en bør også ha en tilleggs kapital som gjør en kvalifisert til, og som legitimerer, et endringsforsøk. Denne kapitalen må som nevnt tilegnes, og da vanligvis best gjennom et utdanningssystem (Broady 1988; Bourdieu 2002).

Etter at jazzen kom til Norge på begynnelsen av 1900-tallet og ble etablert som genre, har den også utviklet seg som et *sosialt felt*. Det som startet med en liten gruppe musikere, har utviklet seg til et felt med både spesialister, institusjoner og et felles verdihierarki. Det har

lenge vært en eksisterende *doxa* hvor enigheten har vært stor om hva som er jazz, og hva som er bra jazz. Jazz er i utgangspunktet en amerikansk musikktradisjon, og kriterier for god jazz har derfor lenge vært knyttet til dette i form av for eksempel teknisk styrke, spesielt i utøvingen av jazzkarakteristiske akkordskjema og improvisasjon, gjerne utført av en klassisk besetning bestående av komp (bass og trommer), kanskje piano og/eller gitar og en eller flere blåsere. Men de siste årene har det tilsynelatende skjedd en endring på det norske jazzfeltet. Musikken har fjernet seg lenger og lenger unna den tradisjonelle amerikanske ”sounden” og i større grad latt seg inspirere av andre genre og musikalske uttrykk. Som en kan lese senere i oppgaven, opplever mange av informantene en ny type publikum på jazzkonserter nå enn tidligere, og at dette gjerne er et yngre og mer kjønnsnøytralt publikum. Musiker Arve Henriksen mener å huske at da han gikk på *Jazzlinja* i Trondheim, på slutten av 80-tallet og begynnelsen av 90-tallet, og blant annet spilte med improvisasjonsbandet *Veslefrekk*, var det et generasjonsskifte i publikum. De unge satte stor pris på det de hørte, mens de ”gamle jazzerne” nærmest var litt skuffet. Den britiske jazzskribenten Stuart Nicholson mener at det i den britiske pressen i løpet av de siste årene har oppstått et skille mellom dem som har forstått at det har skjedd en endring, og derfor tatt til seg den nye jazzen, og de som fremdeles henger ved de tradisjonelle amerikanske uttrykkene. Om dette betyr at det faktisk har skjedd en endring på det norske jazzfeltet, forutsetter det at de som har bidratt til endringen, de *heterodokse*, har en *habitus* som legitimerer dette, og derfor også tilstrekkelig med *kulturell kapital*. Dette oppnås som nevnt best gjennom utdanningssystemet, og disse institusjonene kan derfor være sentral i denne endringen.

### **1.3 Problemstilling og avgrensning**

Kan en forstå det slik at det har skjedd en kvalitativ og kreativ endring på det norske jazzfeltet, og hva har i så fall vært avgjørende for at det kunne skje? En slik endring på et felt skjer forholdsvis sjeldent, og det vil derfor være interessant å se om denne endringen er av en slik karakter at den også har klart å vekke oppmerksomhet i utlandet. Og i tilfelle; hvilke faktorer har bidratt i denne prosessen?

Å finne ut av dette vil for det første kreve en nærmere undersøkelse av jazzfeltet, og de ulike aktørene som opererer her. Videre vil det være nødvendig å foreta en vurdering av de ulike faktorene som kan ha vært avgjørende for en eventuell endring, og en vurdering av de utenlandske forholdene med tanke på grad av interesse for norsk jazz, og forhold som kan ha vært avgjørende for en suksess.



Jeg skal derfor i oppgavens første del ta for meg norsk kultur og kulturpolitikk og se nærmere på hvilken måte forholdene fra politisk hold kunne ha lagt til rette for en utvikling på jazzfeltet. Deretter foretar jeg en utgreiing av jazzfeltet og de ulike aktørene som opererer her, for å se nærmere på dagens status på dette feltet, og de siste årenes utvikling. Videre vil jeg ta for meg en rekke faktorer, kulturpolitiske og ikke-kulturpolitiske, som kan ha bidratt til endring, og foreta en vurdering av disse. I denne vurderingen håper jeg å få et tydeligere bilde av hvor avgjørende de kulturpolitiske faktorene har vært sammenlignet med de andre faktorene, og dermed bedre forstå hvordan og hvorfor det eventuelt har skjedd en endring på det norske jazzfeltet. Til slutt vil jeg se nærmere på forholdene på det britiske jazzfeltet, for å undersøke hvorvidt, og i hvor stor grad, den norske jazzen har gjort seg bemerket her, og i tillegg se nærmere på hva som kan ha bidratt til dette.

I oppgaven vil jeg operere med en utvidet definisjon av jazzbegrepet, fordi det skal ses nærmere på en endring innenfor jazzfeltet, og dermed også en uttrykksmessig endring i musikken. Jazz vil derfor hovedsakelig bli forstått som *musikk som i stor grad legger vekt på improvisasjon, og som gjerne tar utgangspunkt i eller er inspirert av tradisjonelle jazzuttrykk*. For å begrense omfanget av oppgaven, har jeg også valgt å konsentrere meg om Storbritannia i undersøkelsen av suksessen til norsk jazz i utlandet. Valget har falt på nettopp dette landet fordi det er en stor musikknasjon, som gjerne er kjent for å ha et musikkmarked som det er svært vanskelig å hevde seg på. Om det er slik at den norske jazzen har gjort seg bemerket her, vil dette være en god indikasjon på at norsk jazz har gjort internasjonal suksess. I tillegg praktiserer Storbritannia en annen type kulturpolitikk enn det som er vanlig i Norge, og musikkmarkedet fungerer derfor på en annen måte enn det norske. Det vil derfor være interessant å se hvordan en type musikk som er skapt under andre typer forhold enn det som er vanlig i Storbritannia kan klare å hevde seg på dette markedet.

#### **1.4 Metodetilnærming**

Det norske jazzfeltet er et lite utforsket felt. Bøker og annet materiale som tar for seg emner innefor dette feltet er vanskelig å finne, og det tyder på at det er snakk om et lite prioritert felt i forskningssammenheng. I tillegg har det i arbeidet med denne oppgaven vært behov for en kvalitativ vurdering av feltet og de ulike faktorene, for bedre å kunne forstå den eventuelle endringen og bakgrunnen for denne. Jeg har derfor sett meg nødt til å samle inn en god del materiale på egenhånd, og har først og fremst benyttet meg av kvalitativ metode, slik jeg kjenner det fra Barbara Gentikows metodeteorier, i form av intervjuer (Gentikow 2005).

Intervjuene er semistrukturerte og jeg har valgt ut noen få spørsmål omkring opplevelsen av interessen for norsk jazz, årsakene til den styrkede jazzscenen og ens egen erfaring med utviklingen basert på tilholdssted på feltet. På den måten har jeg både hatt mulighet til å oppdage nye faktorer som har vært med på å påvirke endringene på feltet og fått en vurdering av disse faktorenes betydning; både gjennom aktørens egne erfaringer med egen del av feltet, og deres vurdering av andre aktører og faktorer. Jeg har gjort til sammen 18 intervjuer med ulike representanter fra det norske jazzfeltet, samt noen fra det britiske.<sup>2</sup> Hovedvekten er lagt på representanter fra den kulturpolitiske delen, siden jeg vurderer denne delen av feltet som spesielt viktig. Utdanningsdelen har jeg også vurdert som sentral, og har derfor valgt å intervju flere også fra denne delen. De resterende informantene representerer hvert sitt område på det norske jazzfeltet, og vil på den måten ha ulike erfaringer og til dels også ulike synspunkt på hvordan feltet fungerer.

De ulike informantene fra det norske jazzfeltet er (intervjudato i parentes):

- **Sverre Lunde**, seniorrådgiver i *Seksjon for globalt kultursamarbeid*, og **Arne Gjermundsen**, avdelingsdirektør og leder av *Seksjonen for globalt kultursamarbeid*, i *Utenriksdepartementet* (20.09.2005)
- **Mette Hagen**, seniorrådgiver i *Kulturdepartementet* (21.09.2005)
- **Sjur Færøvig**, seksjonsleder ved avdeling for musikk, *Norsk kulturråd* (21.09.2005).
- **John Pål Inderberg**, seksjonsleder ved *Jazzlinja* i Trondheim (02.02.2006)
- **Ole Morten Vågan**, musiker og tidligere elev ved *Jazzlinja* i Trondheim (12.02.2006)
- **Petter Wettre**, musiker og tidligere elev ved jazzutdanningen *Berklee* i USA (13.02.2006)
- **Håkon Storm Mathisen**, musiker og tidligere elev ved *RMC* i København (13.02.2006)
- **Arve Henriksen**, musiker (22.09.2005)
- **Bugge Wesseltoft**, musiker (16.09.2005)
- **Rune Kristoffersen**, som startet opp, og i dag er leder av, plateselskapet *Rune Grammofon* (19.09.2005)
- **Terje Mosnes**, journalist i *Dagbladet* med jazz som spesialfelt (16.09.2005)
- **Nina Torske**, manager og tidligere ansatt hos *Kjell Kalleklev Management* (09.11.05)

---

<sup>2</sup> Intervjuene i sin helhet finnes på lydfiler, og er transkribert.

- **Martin Revheim**, initiativtaker til, og tidligere leder av, jazzklubben *Blå* (15.03.2006).

Informanter fra det britiske jazzfeltet er:

- **John Petter Opdahl**, ministerråd og ansvarlig for presse, informasjon og kultur ved *Den Norske Ambassaden* i London (19.01.2006)
- **Stuart Nicholson**, forfatter og frilansskribent blant annet i *The Observer* og jazzmagasinet *Jazzwise* (18.01.2006)
- **Anne Hilde Neset**, viseredaktør i musikkmagasinet *The Wire* (26.01.2006)
- **Fiona Talkington**, programleder for musikkprogrammet *Late Junction* i *BBC Radio 3* (10.02.2006)
- **Polly Eldridge**, jazzpromotør, i selskapet *SoundUK* (20.01.2006).

Det er lagt hovedvekt på mediedelen av feltet fordi jeg mener at interessen fra pressen er en viktig indikator på hvorvidt det finnes en interesse for norsk jazz i Storbritannia eller ikke. Jeg har derfor gjort et utvalg som representerer ulike deler også av pressefeltet, for å få en forståelse av interesseomfang, og hva slags type publikum som interesserer seg for den norske jazzen. Derfor har jeg intervjuet Neset fra *The Wire* som er et magasin for moderne og litt smalere musikk, Nicholson som både skriver for *Jazzwise*, som er et typisk jazzmagasin, og *The Observer* som er en avis som i stor grad henvender seg til en høyt utdannet gruppe lesere, og Talkington fra *BBC Radio 3* og programmet *Late Junction* som hovedsakelig henvender seg til en over snittet musikkinteressert gruppe lyttere. Når den mer tabloide delen av pressefeltet ikke er representert, er dette fordi genre som jazz så å si aldri blir viet oppmerksomhet her. Den tabloide pressen i Storbritannia er også betydelig mer tabloid enn det vi kjenner fra Norge, og det er derfor bare den kommersielle musikken som blir omtalt i disse avisene. For å få mer klarhet i interessen hos konsertpublikummet har jeg valgt å intervjuer Eldridge som blant annet booker konserter og turneer i Storbritannia for å finne ut hvordan hun opplever interessen for norsk jazz fra sitt ståsted. I tillegg har jeg intervjuet Opdahl som representant for den utenrikskulturelle delen, for å få klarhet i viljen og interessen for å promotere norsk jazz i Storbritannia.

De fleste av disse intervjuene er gjort ansikt-til-ansikt, med unntak av intervjuene med John Pål Inderberg, Martin Revheim, Anne Hilde Neset og Fiona Talkington, som er gjort på telefon. Når det gjelder vurdering av de ulike faktorene har jeg også gjort bruk av en artikkel i

*Jazznytt* hvor en rekke representanter for det europeiske jazzmiljøet ble spurt hva de mener er årsakene til dagens sterke norske jazzscene. De spurte er John Cumming (leder av produksjonsselskapet *Serious* som blant annet arrangerer *London Jazzfestival*), Lars Thorborg (leder av *Copenhagen Jazzhouse* i Danmark), Reiner Michalke (leder av *Moers Festival* i Tyskland), Margherita Rodigari (ansatt ved *Clusone Jazz Festival* i Italia), Giambattista Tofoni (leder av *Tam Factory Eventi* i Italia), Nils Wiklander (leder av *Nefertiti* i Sverige), Bengt Strokirk (jazzprodusent for *Rikskonserterna* i Sverige) og Stuart Nicholson som er en av informantene i oppgaven, og derfor presentert ovenfor.

Det finnes imidlertid ulemper ved slike intervjuer som kan redusere kvaliteten på materialet. For det første vil slike intervjuer, hvor det i noen grad er snakk om normative spørsmål, til tider bære preg av subjektivitet. De ulike informantene vil ha ulike erfaringer, og ulike meninger, som vil være med på å prege deres oppfatning av, og syn på, situasjonen og de ulike faktorene. Dette vil kunne gi en mindre objektiv vurdering enn det som er ønskelig. For å kunne oppdage nye faktorer, og for å få en forståelse av hvilke de ulike informantene er mest opptatt av, har jeg benyttet meg av en åpen spørsmålsformulering rundt temaet ”årsak til dagens sterke jazzscene”. Noen faktorer blir derfor oftere og mer grundig omtalt enn andre. De ulike faktorene vil være nevnt i oppgaven, men noen vil i mindre grad være vurdert, og dette kan gi en redusert forståelse av betydningen. I tillegg viser det seg at telefonintervjuene ofte er kortere enn intervjuene som er gjort ansikt-til-ansikt. Kommunikasjonen er også generelt bedre ansikt-til-ansikt, blant annet grunnet kroppsspråk. Dette kan føre til mindre, og kvalitativt dårligere, informasjon fra informantene intervjuet per telefon.

For å korrigere noen av unøyaktigheten som kan oppstå ved bruk av kvalitative intervjuer, og for bedre å kunne vise til endringer på feltet, har jeg også samlet inn en del tallmateriale. Dette består for eksempel av en oversikt over anmeldelser av norsk jazz i norske og britiske medier, platesalg, antall klubber og konserter, turnéaktivitet og så videre, som i mange tilfeller vil vise til en endring i form av økt aktivitetsnivå og oppmerksomhet omkring norsk jazz. De vil imidlertid ikke gi en forklaring på hvorfor dette skjer, og dette tallmaterialet er derfor primært til bruk for å utfylle og komplementere materialet samlet inn gjennom intervjuer og skriftlige kilder.

Gjennom både den kvalitative og kvantitative innsamlingen av data, har jeg fått bedre innsikt i feltet, dets status av i dag, og de endringer som skal ha skjedd de siste årene. I tillegg har jeg kunnet belyse effekten av disse endringene, både i Norge og i Storbritannia, og fått en forståelse av hva som ligger bak denne endringen.

## 2.0 Norsk kultur og kulturpolitikk

For at et felt i det hele tatt skal kunne eksistere, må det blant annet inkludere en del institusjoner. For å foreta en endring, står særlig utdanningsinstitusjonene sentralt. Slike institusjoner oppstår i stor grad enten grunnet, eller ved hjelp, av ulike kulturpolitiske tiltak, noe som tilsier at den norske kulturpolitikken vil spille en vesentlig rolle i etableringen og endringen av et felt. Videre vil kulturpolitiske midler være viktige i formidlingen av smal musikk, som for eksempel jazz, blant annet fordi markedskreftene på mange måter ekskluderer slik musikk. Det er derfor naturlig å tro at kulturpolitikken har spilt en rolle i å fremme den norske jazzen, både her hjemme, men også i stor grad i utlandet. Jeg skal derfor i denne delen av oppgaven greie ut for begrepet kultur for å klargjøre hva det er en opererer med innenfor kulturpolitikken. Videre skal jeg se på hva som ligger inn under begrepet kulturpolitikk, hvordan denne utarter seg i de ulike land, og hva som skiller den norske kulturpolitikken fra de andre landenes for å kunne få en forståelse av hvorvidt den norske jazzen har hatt andre og bedre vekstforhold enn jazz i andre land. Deretter skal jeg se nærmere på den norske utenrikskulturelle politikken for å undersøke hvordan denne fungerer, og i hvor stor grad dette er et satsningsfelt innen for norsk politikk. På bakgrunn av utgreingen av den norske kulturpolitikken vil jeg formulere en hypotese for oppgaven, hvor jeg senere skal se på hvorvidt de ulike kulturpolitiske tiltakene kan ha vært avgjørende for endringen på det norske jazzfeltet.

### 2.1 Hva er kultur?

I følge Anders Johansen er begrepet kultur mangetydig, og vil, avhengig av sammenheng og kontekst, kunne ha ulikt innhold og betydning. Når det for eksempel er snakk om den norske kulturen, vil begrepet nærmest være ensbetydende med samfunn. Snakker en om kulturlivet, derimot, er det bare en liten del av samfunnet en refererer til, og det er denne typen kultur det skal ses nærmere på her. Kultur i denne betydning kan man forstå som *åndsliv*, og som produkter av slik aktivitet, nemlig *andsverk*. Ofte brukes også ordet kunst for denne typen kultur, og en refererer til for eksempel billedkunst, scenekunst og musikk – om denne er såkalt seriøs. Dette kulturbegrepet er også et normativt begrep, fordi det er mulig å foreta en verdimeessig rangering. Man skiller altså ofte mellom ”høy” og ”lav” kultur, og definerer noe som ”ukultur”. Avhengig av hvilke kulturprodukter en foretrekker, og hvor mye kjennskap en har til disse produktene, kan en også være mer eller mindre kultivert. For eksempel vil en som har mye kjennskap til klassisk musikk og opera, og går mye på teater, i de fleste tilfeller bli

ansett som kultivert, mens en som har lite kjennskap til de klassiske komponistene og som heller foretrekker hitlistemusikk og revyer, gjerne bli sett på som ukultivert. Kultur er derfor ikke noe man fødes inn i, men noe man tilegner seg gjennom et langt liv, eller forsømmer å tilegne seg. Men det normative kulturbegrepet forutsetter at det finnes en felles målestokk for kunstnerisk kvalitet, altså noen universale vurderingskriterier for hva som er bra og mindre bra kunst (Johansen 1999: 9-13). Dette vil i følge Bourdieu passe inn under begrepet *doxa*, altså en felles enighet om hva som er kvalitativt bra og dårlig innenfor det kulturelle feltet, og hva som har høyest verdi. Men disse kriteriene er som nevnt heller ikke uforanderlige. Noen ganger vil personer, med en *habitus* som gjør dem kvalifisert til det, kunne innføre nye kriterier og på den måten endre grunnlaget for vurderingen av god og dårlig kunst.

## 2.2 Kulturpolitikk

Kulturpolitikk kan forstås som ”de mål og virkemidler som blir brukt for å legge til rette for og støtte kulturlivet, hovedsakelig av offentlige myndigheter, men også andre aktører som kulturinstitusjoner, organisasjoner, kulturarbeidere og privat næringsliv” (Mangset 2000). Kulturpolitikken vil først og fremst ha som mål ”å skape en felles nasjonal identitet og en nasjonal enhetskultur”.<sup>3</sup> Dette vil komme tilsyne og forekomme på ulike måter og i ulik grad i ulike land. I de fleste tilfeller vil kulturpolitikk dateres til perioden etter 2. verdenskrig, men dette stemmer ikke nødvendigvis helt. Kulturen har alltid mottatt støtte, men dette har skjedd i ulik grad, og av ulike bidragsyttere. I tidligere tider var det vanlig at kunstnerne var ansatt av for eksempel kirke, hoff eller private selskaper med borgelige, velstående medlemmer, og jobbet på bestilling fra dem.<sup>4</sup> I takt med at borgerklassen vokste seg sterkere på 1700-tallet, og etter hvert klarte å gjøre en ende på eneveldet, ble kunsten en vare som kunne selges på et marked, og kunstneren kunne utfolde seg fritt, heller enn å måtte skape på bestilling fra mesenen. Dette førte imidlertid også til at kunstnerne mistet sitt økonomiske og sosiale vern. Eneveldet hadde skapt en voldsom skepsis til staten, så dens makt og oppgaver var i denne perioden begrensede. Statlig støtte til kunstneren var derfor også oppfattet som forkastelig. Men å være positiv til kunsten var en borgelig dyd, så til tross for den hardnakkede liberalismen, overlevde noe av den statlige støtten til kulturen. Dette hovedsakelig i Frankrike.

---

<sup>3</sup> Fra s. 102 i Stortinget St.meld. nr. 48 (2002-2003). Kulturpolitikk fram mot 2014.

<sup>4</sup> Begrepene kunst og kultur på denne tiden hadde et noe annet innhold og en annen funksjon enn slik vi forstår det i dag. Det er her i større grad snakk om kunst som håndverk, enn om åndsverk som vi først og fremst betegner det som i dag. Fra Sørby, Bø-Rygg and Andreassen (1997). Kunst- og kulturformidling.

Den statlige støtten utgjorde likevel svært lite, og det vanligste var å overlate kulturstøtte til private donatorer, som var særlig vanlig i England (Vestheim 1995: 13-24).

I Norge var situasjonen noe annerledes. Her var embetsmennene de ivrigste forsvarerne av grunnloven og det liberale demokratiet som de mente var under angrep fra den svenske kongen. Dette førte blant annet til en allianse mellom forretningsfolk og embetsmenn, og en sammensmeltning av borgerlige og statlige interesser. Kun bøndene var fremdeles svært skeptiske til staten, men etter innføringen av parlamentarismen i 1884 endret også de sin holdning til det positive. Sosialstaten tok form, og det ble legitimt for staten å gripe inn der markedet ikke kunne tilby en tilfredsstillende løsning. I tillegg fikk staten i oppgave å jevne ut sosial urettferdighet og sikre demokratiske rettigheter for hele folket, ikke bare for den sosiale og kulturelle eliten. Denne sosialstaten var forløperen til velferdsstaten som vokste fram på 1900-tallet. Men selv om det ble vanligere med offentlig støtte, var denne støtten likevel tilfeldig og ikke resultat av en gjennomtenkt kulturpolitikk (Vestheim 1995: 23-24).

Det som skiller periodene før og etter 2. verdenskrig, er derfor hovedsakelig at staten etter krigen fikk en opplevelse av ansvar for å drive en kulturpolitikk med klare demokratiske verdier, hvor det framholdes at kunsten skal være for alle, og at kunstneren selv skal kunne jobbe under frie og uavhengige forhold (Bakke 2003: 147-181) Gjenreisningen av Norge etter krigen innebar også et løft av kulturen, og det ble hevdet at ”å styrke kulturen er å styrke landet” (Vollsnes 1999: 15). To initiativ umiddelbart etter krigen er særlig interessante: Et kulturbrev forfattet av sentrale kulturarbeidere høsten 1945, hvor kulturens betydning for gjenreisningen av landet ble understreket (en rekke kulturinstitusjoner som skulle bli opprettet de neste årene ble her nevnt), og et utvalg nedsatt i 1946 for utformingen av norsk musikkliv som tok for seg opprettelse av symfoniorkestre, opera og konserthus i Oslo, og musikkhøyskole (Vollsnes 1999: 14-19). Generelt i Norge skjedde den kulturpolitiske utviklingen i takt med utviklingen av velferdsstaten. Norge har etter krigen i stor grad vært styrt av *Det Norske Arbeiderparti*, og sosialdemokratiske verdier som likhet, offentlig styring, velferds-/trivselsmålsettinger og anti-elitær saklighet har derfor vært styrende i kulturpolitikken. Utviklingen har foregått i tre faser hvor den første, fram til ca. 1975, hadde hovedfokus på *demokratisering*. Da sto spredning av høykultur i høysetet, og hensikten var at alle, uavhengig av bosted og klasse, skulle ha lik tilgang til kvalitativt gode kulturtilbud. Den neste fasen, fra ca. 1975 og litt ut på 80-tallet, fokuserte på *desentralisering*. Dette innebar en utvidelse av kulturbegrepet, hvor man ga aktiviteter større folkegrupper allerede drev med status som kultur. I tillegg lot man kulturpolitiske beslutninger i større grad bli tatt også regionalt og lokalt. Den tredje fasen som omhandler økt *privatisering, liberalisering* og

*offentlig økonomisk stagnasjon*, startet på 80-tallet og er fremdeles aktuell. Både påvirkning av høyrebølgen på 80-tallet og en økt påvirkning fra utlandet, gjør at kulturpolitikken de siste årene har sett seg nødt til å foreta en markedstilpasning hvor den statlige styringen til en viss grad svekkes, og den private får økt innflytelse. Fremdeles er det likevel den offentlige støtten som dominerer (Mangset 1992: 119-123).

Mer konkret har likevel denne perioden ført med seg opprettelse av sentrale forvaltningsorganer som for eksempel *Norsk kulturråd*, og offentlige og halvoffentlige kulturinstitusjoner som *Rikskonsertene*, innføring av kulturstøtteordninger, utarbeidelse av offentlige plandokumenter på ulike forvaltningsnivåer, lovendringer som berører kultur, og utbygging av utdanningstilbud innen kultur på høyskole og universitetsnivå (Mangset 1992).

En kan ut fra dette få et inntrykk av at den norske kulturpolitikken skiller seg mye fra det vi finner andre steder. Dette stemmer ikke helt. Kulturpolitikken som utviklet seg i Norge etter krigen var i stor grad påvirket av internasjonale kulturpolitiske strømninger. Flere steder ble det vist vilje til offentlig satsing på kulturområder, etter ideen om kulturelt demokrati og utvidet, samfunnsorientert, kulturbegrep. I Venezia ble det i 1970 avholdt en kulturministerkonferanse i regi av UNESCO som av mange regnes som det symbolske startpunktet for utbredelsen av ny kulturpolitikk på det internasjonale planet. Hovedbudskapet her var *kultur som et velferdsgode* (Mangset 1992: 140).

### **2.2.1 Kulturpolitiske modeller**

Dette betyr likevel ikke at alle landene i Europa driver en identisk kulturpolitikk. Innenfor vesteuropeisk kulturpolitikk har det etter hvert utviklet seg ulike måter å drive politikken på, og det er vanlig å dele disse inn i fire modeller: *den britiske modellen*, *den tyske modellen*, *den franske modellen* og *den nordiske modellen*.

*Den britiske modellen* kjennetegnes ved å være svært markedsorientert, og med liten grad av offentlig støtte til kulturen. Forvaltningen av statlige støtteordninger er delegert til et halvoffentlig organ (*Art Council*) utenfor departementsstrukturen, etter armlengdes avstand – prinsippet. Dette innebærer at staten som maktorgan skal hindres i å utøve press, sensurere eller skeivfordele ressurser ovenfor kunstnere og kulturarbeidere. I tillegg menes det å skulle sikre yringsfriheten og det kulturelle mangfoldet i samfunnet (Mangset 1992: 252-253; Vestheim 1995: 44). En mer utdypende forklaring på den britiske modellen, finnes senere i oppgaven.

*Den tyske forbundsstatsmodellen* kjennetegnes ved at den sentrale forbundsregjeringen spiller en svært liten kulturpolitisk rolle. De kulturpolitiske avgjørelser tas hovedsakelig



innenfor de ulike "Länder", og hver enkelt "Land" har sitt eget kulturdepartement eller utdannings- og kulturdepartement. Kulturpolitikken har her flere fellestrekk med både den nordiske og franske modellen: Myndigheten tar et vesentlig ansvar for finansiering av kulturlivet, styringsstrukturen bygger ikke på armlengdes organer, og kunstorganisasjonene står ganske sterkt. Men denne desentraliseringen fører til store forskjeller i offentlige kulturressurser. Dette aktualiserer et behov for sterkere nasjonal kulturpolitisk samordning i Tyskland. De ulike utdannings- og kulturministrene kommer derfor sammen med jevne mellomrom i et felles samordningsorgan. I tillegg har det også skjedd en sterkere markering av det felles-nasjonale kulturpolitiske nivået de siste årene, grunnet øst-vest samlingen og integrasjonen i EU (Mangset 1995: 32-35).

Den *franske modellen* kjennetegnes ved en sterk statlig styring og en relativt høy grad av offentlig støtte. Omtrent 0,76 % av statsbudsjettet er satt av til kultur. I tillegg blir det også oppmuntret til privat finansiering av kulturprosjekter. Det offentlige kulturpolitiske ansvaret står sterkt i Frankrike, men gir likevel kunstnere i mindre grad et sosialt sikkerhetsnett enn det som er vanlig i Norden; stipend- og garantiordninger for skapende kunstnere er dårlig utbygd, og teater- og operafolk, for eksempel, kan ikke oppleve tryggheten av en fast ansettelse i et ensemble. For utøvende kunstnere, derimot, finnes viktige sikkerhetsnett, og det finnes en sjenerøs arbeidsledighetstrygd for scenekunstnere mellom oppsetninger. Politikere har også sterk personlig innflytelse, som innebærer at kulturministeren ofte tar avgjørelser helt på egen hånd. Dette står i sterk kontrast til den britiske modellen som bygger på prinsippet om en armlengdes avstand. Dette kan i noen tilfeller medføre en form for stormannsgalskap og spektakulære initiativer, som for eksempel *Pompidou-senteret* og pyramiden i *Louvre*. Den franske kulturpolitikken preges også av en sterk grad av sentralisme, med en dominans fra Paris. Det betyr ikke at den er uberørt av de desentraliseringsreformene som har preget Vest-Europa siden 70-tallet, men denne desentraliseringen skjer i stor grad uten at staten løsner grepet, og det blir kun i liten grad gitt selvstendig styring til regionene. Et viktig kulturpolitisk desentraliseringsinitiativ er de store regionale kulturhusene, som ble bygd for å spre høyverdig kultur ut til regionene - ikke ulikt ideologien bak de norske riksinstusjonene. Kunstnerorganisasjoner har imidlertid en svakere plass i fransk enn i nordisk kulturpolitikk. I tråd med den sterke graden av personalisert makt innenfor fransk kulturpolitikk, er det vanligere med vennskap og personlige relasjoner mellom kulturdepartement og kunstmiljø, enn mer formelle forhandlinger som vi er mer kjent med i Norge. Opphavsrettslige individuelle vederlagsordninger står også sterkt innenfor den franske modellen. Vederlag for bruk og omsetning av kunst betraktes som en individuell rettighet, og ikke som en felles

ressurs som kunstnere i fellesskap kan styre og fordele, slik det for en stor del er i Norge (Mangset 1995: 22-28).

Den *nordiske modellen* ligner litt på den franske, men inneholder likevel noen elementer som hevdes å være typiske for de nordiske landene. Blant annet er alle små land, som fører til en utpreget *singularisme*. Dette medfører for eksempel at det gjerne bare er én rådende institusjon på hvert enkelt kulturområde. Både *likhetsbegrepet* og *det utvidete kulturbegrepet* hevdes også å stå ekstra sterkt i våre land. Den *lokale forankringen*, hvor kulturen har blitt flyttet ut i distriktene er også et kjennetegn sammen med høy grad av *offentlig støtte*. Kanskje særlig når det gjelder Norge har både *paternalisme* og *puritanisme* vært kjennetegn på kulturpolitikken. Spesielt var dette tydelig i massemediene med streng sensur av sex og vold, og prioritering av folkeopplysning framfor underholdning. Men de siste årene har dette blitt mindre tydelig, og det har skjedd en tilpasning, både til andre lands vurderinger på området, og markedskreftene (Mangset 1992: 237-244)

### 2.2.2 Norsk modell

Selv om det finnes svært mange likhetstrekk mellom Norge og de andre nordiske landene i kulturpolitikken, er det likevel noe som gjør at Norge skiller seg ut. For det første har artistene og deres organisasjoner større innflytelse både på konstruksjonen av den kulturelle infrastrukturen, og den offentlige støtten. Dette skyldes i hovedsak at Norge kjennetegnes ved høy grad av *marksregulering og korporatisme*, som innebærer et nært samarbeid mellom kulturlivets interesseorganisasjoner og offentlige kulturmyndigheter, hvor interesseorganisasjonene søker å ivareta sine interesser og skjerme kulturlivet fra markedet, samtidig som myndighetene til en viss grad bruker interesseorganisasjonene som styringsredskaper. En relativt høy satsning fra det offentlige, har blant annet resultert i at offentlige bygninger har blitt bygget i stort omfang etter 2. verdenskrig. Norge har i tillegg mangedoblet inntektene etter oljeutvinningens start på 70-tallet. Dette har ikke ført til en prosentvis økning til kultur, men likevel en generell økning i takt med de andre postene på statsbudsjettet. Andelen gitt til kulturformål har lenge vært på omtrent 0,7 %, men dagens regjering har presentert et "kulturløft" hvor de lover å bevilge 1 % av statsbudsjettet til kultur i 2014. Derfor øker de bevilgningene til kultur i 2006 med 170 mill.kr. hvorav *Utenriksdepartementets* budsjett blir styrket med 20 mill.kr..<sup>5</sup> I tillegg har støtten til enkeltartister nesten blitt doblet siden 1995. Det bør også nevnes at Norge heller ikke har vært

---

<sup>5</sup> Hentet fra s. 74 i Stortinget St.prp. nr. 1. Tillegg nr. 1 (2005-2006).

utsatt for et like stort press mot å slå sammen kulturell og industriell politikk, som Danmark og Sverige har (Bakke 2003: 147-181).

I følge Stortingsmelding nr. 48, ”Kulturpolitikk fra mot 2014” er hovedbudskapet å:

Holde fram den profesjonelle kunsten og den faglig forankrede kulturinnsatsen som en verdi i seg selv. Dessuten blir kvalitet understreket som et avgjørende kriterium for at et kulturtiltak skal bli prioritert i den statlige kulturpolitikken. Det er viktig å legge til rette for mangfoldet innenfor kulturlivet. Et bredt spektrum av skapende, utøvende, dokumenterende og formidlende innsatser fra alle deler av kulturfeltet er en verdifull motvekt mot den ensrettede kraften ulike kommersielle krefter i samfunnet kan representere. Et aktivt og engasjerende kulturliv er viktig både på individ- og samfunnsnivå. En dynamisk og pulserende kultursektor som kommuniserer godt med brede brukergrupper er et uunnværlig aktivum for landet. Kultursektoren er kilde til kreativ inspirasjon, kunnskap og opplevelser for alle aldersgrupper – både for folk flest, og for avgrensede grupper med spesielle interesser og behov.<sup>6</sup>

I budsjettet for 2005-2006 er dette presisert med tre hovedmål:

- Kunstnerisk kvalitet og nyskaping
- Bevaring og sikring av kulturarven
- Formidling av et rikt og mangfoldig kulturtilbud til hele befolkningen<sup>7</sup>

Disse målene skal da oppnås gjennom konkrete tiltak, og gjennom tendenser som er typisk for de sju tradisjonelle hovedpilarene; *singularisme, likhetsverdier, utvidet kulturbegrep, lokal forankring, puritanisme og paternalisme, offentlig støtte og markedsregulering og korporatisme*.<sup>8</sup>

*Singularismen* er typisk for Norge først og fremst fordi vi er et lite land, men også fordi vi er forholdsvis kulturelt ensartede. Dette innebærer at det i stor grad hersker en enighet innenfor kulturlivet omkring ulike prioriteringer, verdisystemer og så videre, og gjør at vi har ett enhetlig offentlig skolesystem, én dominerende statskirke og i stor grad én organisasjon innefor hvert enkelt kulturområde; for eksempel *NJF, Norsk rockeforbund og Den Norske Opera*.

*Likhetsverdiene* i den norske kulturpolitikken har i stor grad sammenheng med ideologien som ligger til grunn for den norske velferdsstaten. Det er altså et mål at kulturtilbudene skal gjøres tilgjengelig for alle, uavhengig av bosted og sosialt lag. Dette innebærer at alle skal ha lik mulighet både til å lære å utøve de kulturuttrykk de måtte ønske og til å oppleve de ulike kulturuttrykkene som publikum. Derfor blir det satset på kulturskoler i alle kommuner, på kulturutdanning (primært musikk, dans, drama og kunst) i de

---

<sup>6</sup> Sitat hentet fra s. 9 i Stortinget St.meld. nr. 48 (2002-2003). Kulturpolitikk fram mot 2014.

<sup>7</sup> Hentet fra s. 14 i Stortinget St.prp. nr. 1. Tillegg nr. 1 (2005-2006).

<sup>8</sup> Hovedpilarene er hentet fra Mangset (1992). Kulturliv og forvaltning : innføring i kulturpolitikk.

videregående skolene og på et bredt tilbud på høyskole- og universitetsnivå. Alle, uansett bosted og sosialt lag, får tilgang til kulturtilbud gjennom de ulike riksinstusjonene, distriktsmusikerordningen og ulike kulturarrangører rundt om i hele landet som i stor grad nyter godt av offentlig støtte. Likhetsverdiene gir seg også uttrykk i et velutbygd system av kollektive (solidariske) vederlagsordninger framfor individuelle. Mange norske vederlagsordninger er kulturpolitisk – ikke opphavsrettslig – begrunnet, og innebærer at midlene som blir krevd inn for bruk og salg av norske kunstneres arbeider, blir administrert og fordelt kollektivt innen kunstnerkollektivet. Et eksempel på dette er foreningen *Tono* som forvalter rettigheter til innspilling og fremføring på vegne av komponister og tekstforfattere, og som fordeler midlene utover musikkfeltet. Likhetsverdiene gir seg også uttrykk i et velutbygd system av stipend- og garantiordninger. Dette fordi alle skal ha lik mulighet til å overleve på kunsten sin uavhengig av kunstnerisk uttrykk.

Mye på grunn av arbeiderbevegelsens motkulturoffensiv i mellomkrigstida, og på grunn av 70-tallets ”nye” kulturpolitikk som innebar et forsøk på en utjevning av skillet mellom høy- og lavkultur, oppsto det *utvidete kulturbegrepet*. Dette innebærer blant annet at idrett defineres innenfor kultur, og i tillegg at de frivillige organisasjonene står særlig sterkt i norsk kulturliv. Med andre ord innebærer en lik fordelig av kultur ikke bare at den såkalt høykulturen skal spres til flest mulig, men også de aktiviteter som er opptar folk flest også skal falle inn under kulturbegrepet.

Norsk kulturpolitikk preges også av en sterk forankring i det *lokale og det regionale forvaltningsnivået*. Dette innebærer at forvaltningen av kultur i stor grad er flyttet ut i distriktene, og at det for eksempel bygges ut regionale kulturinstusjoner for å ivareta og fremme kulturutviklingen i de ulike delene av landet. Men dette kan også være med på å svekke den regionale kultursektoren på grunn av ulik prioritering av kultur i de ulike kommunene. Noen velger å legge ned kulturforvaltningen, og noen slår den sammen med andre kommunale sektorer som for eksempel skole, miljø eller næring.

Når det gjelder *puritanisme og paternalisme* er dette kun i beskjeden grad aktuelt i Norge i dag. Når det før var vanlig med en streng sensur av sex og vold i norsk film og tv, er denne lovgivningen i dag betydelig mer moderat. Men den paternalistiske folkeopplysningstradisjonen i *NRK* holder også i dag til en viss grad stand, selv om den generelle samfunnsutviklingen og introduksjonen av andre TV-kanaler har gjort at også *NRK* i stadig høyere grad prioriterer underholdning.

En høy grad av *offentlig støtte* står sentralt innenfor norsk kulturpolitikk. Mange norske kulturinstusjoner får mesteparten av budsjettet dekket gjennom offentlig støtte, slik at

de ikke er prisgitt etterspørselen på markedet. Når USA og Storbritannia i stor grad har løst de finansielle problemene for kulturlivet med å oppmuntre til ulike former for privat støtte, har Norge prioritert offentlige støtteordninger, i form av:

- *Stipend- og garantiordninger*; for eksempel arbeidsstipend, garantert minsteinntekt og etableringsstipend.
- *Prosjektstøtte til utøvende og skapende kunstnere*; dette kan være ulike fond en kan søke på for å finansiere ulike oppsetninger, turneer, bestillingsverk, drift av ensembler og så videre.
- *Vederlags- og avgiftsordninger*; forankret i opphavsrettslovgivningen eller som en kulturpolitisk støtteordning der midlene går tilbake til kunstfeltet.
- *Tilskudd til kunstinstitusjoner og andre kulturinstitusjoner*; disse institusjonene er ofte fullt finansiert av offentlige midler, og går for det meste til å lønne kunstnere og andre kulturarbeidere.
- *Tilskudd til formidlingsinstitusjoner*; inkluderer ulike arrangører og bidrar til å opprettholde kulturtilbud over hele landet.
- *Tilskudd til frivillige organisasjoner*; innenfor det utvidete kulturbegrepet mottar ulike frivillige institusjoner midler over kulturbudsjett.
- *Andre former for offentlig kulturstøtte*; dette kan være momsfritak på kunstprodukter, utsmykningsordninger for nye statsbygg, statsgaranti for lån til filmproduksjon, direkte billettstøtte til kinobilletter, innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur og fonogram, og støtte- og låneordninger til kulturbygg.

Dette viser et sterkt offentlig engasjement i kulturlivet, noe som kan ha enkelte problematiske sider. Noen mener for eksempel at det kan komme i konflikt med yringsfriheten; vil institusjoner som i all hovedsak finansieres med offentlige midler, kunne forholde seg objektivt og kritisk til myndighetene? Og kan det høye støttenivået også svekke kreativiteten, både i økonomisk og kulturell forstand, ved en skjerming fra markedet? Noen mener at den offentlige støtten kan føre til en passivitet som gjør at kulturproduksjonen stagnerer. Samme kritiske innvendinger er stilt til garantiinntekten, som i flere tilfeller har vist seg ikke å føre til økte egeninntekter, som opprinnelig var en forutsetning for en slik form for støtte. Til disse kritiske innvendingene kan man svare at mange institusjoner vil behøve en slik støtte for å ha en økonomisk basis for kunstnerisk kreativitet, at dyktige og produktive kunstnere uten en offentlig støtte ville være nødt til å livnære seg med annet arbeid, og at den offentlige støtten på mange måter har vært nødvendig for å skape bredde og kvalitet i norsk kulturproduksjon.

Den sterke graden av *markedsregulering og korporatisme* er som nevnt det området som i særlig grad kjennetegner den norske kulturpolitikken, sammenlignet med de andre nordiske landene. Dette innebærer et nært samspill mellom kulturlivets interesseorganisasjoner og kulturmyndigheter om iverksetting av offentlig kulturpolitikk. Gjennom dette korporative samarbeidet søker interesseorganisasjonene å ivareta sine

interesser og skjermte kulturlivet fra markedet. Det korporative elementet i norsk kulturpolitikk, og den høye graden av markedsregulering gir seg uttrykk på flere ulike måter:

- Det allerede nevnte *kollektive vederlagssystemet*.
- Kunstnere og kulturarbeidere er i stor grad *representert i styrer, komiteer og utvalg*, for eksempel i *Kulturrådets* ulike utvalg.
- På slutten av 70-tallet vant kunstnerne fram med en internasjonalt ganske enestående *forhandlingsrett* med staten angående for eksempel vederlag, stipender og garantiordninger.
- Inntil nylig kunne norske forfattere nyte godt av *bransjeavtalen* som skjermte bokbransjen fra ukontrollert fri konkurranse. Denne ordningen ble derimot nylig avvirket.
- En viktig del av formidling av kunst, skjer gjennom et system med kunstnerstyrt formidling. Dette gjelder særlig billedkunst og kunsthåndverk, og innebærer blant annet at de har nasjonale kunstnerstyrte formidlingssentraler.
- For å regulere og utjevne markedskreftene bidrar også det offentlige med vesentlige *midler til aktører innenfor smalere kunstuttrykk*. Dette fordi disse ellers ville tape i konkurransen med mer kommersielle uttrykk på et ikke-regulert marked, og for å oppnå målet om et bredt og mangfoldig kulturtilbud med høy kvalitet, bidrar derfor det offentlige med midler for å gjøre også disse kunstuttrykkene mest mulig tilgjengelige.
- Det å ha en objektiv presse, minst mulig avhengig av monopolpregede private eierskap og private annonsører er ansett som svært viktig her i landet. Derfor finnes ordningen om *pressestøtte* som skal jevne ut de markedsbestemte forskjellene. Aviser som kommer dårlig ut på annonsemarkedet får derfor økonomisk kompensasjon fra det offentlige. Dette gjør at avisene i mindre grad behøver å være opptatt av å lage saker med en bredest mulig appell, men også kan skrive om for eksempel smale kunstuttrykk. Noen mener at denne støtten gjør at vi får en presse som i for liten grad er kritisk til staten, og støtten er derfor knyttet opp til formelle kriterier, uten sammenheng med det redaksjonelle. Det er grunn til å tro at pressestøtta har vært med på å redde aviser som for eksempel *Klassekampen* og *Morgenbladet* (Schwebs and Østbye 1999: 50-51).

Selv om disse prinsippene fremdeles står sterkt i norsk kulturliv, har det private likevel etter hvert fått større plass. Myndighetene oppmuntrer i dag i større grad enn før det private til å støtte kulturlivet med å gå inn som sponsor og lignende, men sammenlignet med de fleste andre land står fremdeles både markedsregulering og korporatisme, sammen med de grunnleggende velferdsverdiene, sterkt innenfor den norske kulturpolitikken.

### **2.2.3 Norsk musikkpolitikk**

Som andre kunstnere var også musikere i tidligere tider ansatt av kirke, hoff eller velstående privatpersoner. For eksempel var både Mozart og Beethoven en stund ansatt ved hoff, noe som bidro til at musikken ikke hadde noe egentlig publikum. Musikken var brukskunst som var bundet til representative funksjoner i regi av mesenen, men i takt med framveksten av den

borgerlige offentlighet, kom musikken ut på det frie markedet. Det ble opprettet musikkinstitusjoner hvor musikken selv sto i sentrum, og disse var åpne for et betalende publikum. Beethoven og Mozart var blant de første som, etter å ha løsrevet seg fra hoffet, fikk et gjennombrudd på det frie marked, og spilte ofte for store publikumsmasser (Larsen 1999: 10; Kangas, Duelund et al. 2003: 13-31). Musikken hadde vært kategorisert innenfor én genre, kunstmusikk, eller klassisk musikk som vi vil gjenkjenne den som i dag, men utover 1800-tallet begynner nye genrer å dukke opp. Det første som ble konstruert som egen genre, var folkemusikken, og ikke lenge etterpå vokste det fram noe som en skulle lære å kjenne som populærmusikk. At musikken kom ut på det frie markedet innebar at det etter hvert ikke bare var overklassen som hørte på musikk, men også de lavere klassene. Når det gjerne var slik at de ulike sosiale klassene foretrakk ulik musikk, var det med på å skape et marked for flere genrer innen musikken, hvor populærmusikken gjerne rettet seg mot den nye, urbane middelklassen, mens overklassen stort sett foretrakk den klassiske musikken (Larsen 2002:106-129)

Denne utviklingen fortsatte i årene som kom, og har resultert i at vi i dag kan oppleve et mylder av ulike musikalske genre. Men fremdeles er det slik at genre og sosial klasse i stor grad henger sammen, og nettopp dette er en sentral utfordring for den norske musikkpolitikken. Siden musikk i Norge er ansett som et velferdsgode, vil det overordnede musikkpolitiske målet være å nå ut til hele folket med god musikk. Ved bruk av de ulike kulturpolitiske virkemidlene, ønsker staten å kunne gi alle samfunnslag lik tilgang til alle typer musikk i et forsøk på å utjevne de sosiale ulikhetene som gjenspeiles i de ulike musikalske preferansene.

Staten har derfor i etterkrigsårene satt i gang en rekke tiltak som er ment å skulle øke tilgangen og kvaliteten på musikk i Norge. Det bør likevel nevnes at tiltakene på musikkområdet kom relativt sent sammenlignet med de andre kulturområdene. Intensjonene i *Kulturbrevet* kom fort til uttrykk i politisk handling og resultater, mens resultatene av *Musikklivskomiteens* arbeid lot vente på seg, men da de kom, ble også de gjennomført etter sosialdemokratiske verdier. For det første eksisterte det en generell oppfatning av at markedskreftene fremmet den kommersielle musikken som i de fleste tilfellene holdt seg innenfor popgenren. Det var derfor et viktig poeng innenfor musikkpolitikken å kunne regulere markedskreftene, slik at den musikken som ikke var like lett å selge på det kommersielle markedet, men som ble regnet som kvalitetsmusikk, også skulle nå ut til publikum. Dette var gjerne musikk innefor genre som folkemusikk, klassisk og jazz, og utøverne innefor disse genrene fikk derfor mulighet til å få offentlig støtte til å lage plater,

holde konserter, dra på turné og så videre. Grunnet målet om at alle, uavhengig av bosted, skulle ha tilnærmet lik tilgang til kvalitetsmusikken, ble også desentralisering viktig innenfor musikkpolitikken. *Rikskonsertene* ble opprettet i 1968, og skulle gi både skolekonserter, ungdomskonserter og kveldskonserter rundt om i hele landet. Den første konserten ble holdt i Hammerfest med musikere som Aase Nordmo Løvberg, Arve Tellefsen og pianistene Liv Glaser, Eva Knardahl, Kjell Bækkelund og Robert Levin, så allerede fra starten av var det høy musikalsk kvalitet på disse konsertene. I tillegg ble det opprettet en *Distriktsmusikerordning* i Nord-Norge, som innebar at det til enhver tid var ansatt en eller flere musikere i denne landsdelen. Det ble opprettet nasjonale symfoniorkestre som i hovedsak ble drevet med offentlig støtte, nemlig *Oslofilharmonien* og stiftelsen *Harmonien* i Bergen, i tillegg til regionale symfoniorkestre i Trondheim, Stavanger, Kristiansand og Tromsø, som også mottok en viss andel offentlig støtte. Noen institusjoner rundt om i landet som regnes som ”knutepunktfestivaler”, for eksempel *Festspillene i Bergen*, *Festspillene i Nord-Norge*, *Olavsdagene i Trondheim* og *Molde Internasjonale Jazzfestival (Moldejazz)*, fikk også en betydelig andel offentlig støtte. I tillegg til dette ble det opprettet støtteordninger til mindre institusjoner, band og enkeltartister, i den hensikt å opprettholde og fremme kvalitetsmusikken (Vollsnes 1999; Langdalen 2002)

Det ble også ansett som viktig å styrke kvaliteten på norsk musikk, og det ble derfor satset mye på musikkutdanning. I 1972 ble det vedtatt å opprette et musikkonservatorium i Oslo (i dag *Musikkhøgskolen* i Oslo), og i årene etter har det kommet både konservatorier og høyskoler flere steder i landet. I tillegg er det en betydelig satsning på amatørfeltet, i form av musikkskoler, for å sikre rekrutteringen. Siden 1970 er det opprettet kommunale musikkskoler i de fleste av landets kommuner. I 1982 ble det opprettet en statlig støtteordning som i stor grad har stimulert utbyggingen av slike skoler. Fra å være 12 musikkskoler i 1970, var tallet i 1997 hele 360. I dag er alle kommuner pålagt å gi et kultur-/musikkskoletilbud, enten alene eller i samarbeid med andre kommuner (Vollsnes 1999; Mangset 2000). Alle kommuner har nå klart å innfri dette kravet, men det er stor variasjon i deltakelsen. For eksempel var det i 2001-2002 1,2 % deltakelse i Oslo, mens det i Ulvik var 96,9 % som var med i den lokale kulturskolen. 75 av kommunene hadde over 30 % deltakelse, og i snitt benyttet 13,1 % av grunnskolebarna seg av dette tilbudet.<sup>9</sup>

I *Kulturmeldinga* for 2002-2003 ”Kulturpolitikk fram mot 2014” hevdes det under kapitlet om musikk at norsk musikkliv framstår som en frodig og livskraftig del av norsk

---

<sup>9</sup> Fra s. 23 i Stortinget St.meld. nr. 39 (2002-2003). Om kunst og kultur i og i tilknytning til grunnskolen.



kulturliv. At det innefor et mangfold av genre og uttrykk blir rekruttert mange unge utøvere på et svært høyt nivå, at det systematiske utdanningstilbudet som er bygd opp, fra kommunale kulturskoler til høyskolenivå, er et vesentlig fundament for denne utviklingen. I tillegg nevnes *Oslo-Filharmonien*, *Bergen Filharmoniske Orkester*, *Oslo Kammerorkester*, *BIT 20*, *Cikada*, *Festspillene i Bergen*, *Ultima*, *Moldejazz*, *Risør Kammermusikkfest* og *Oslo World Music Festival* som viktige orkestre, ensembler og festivaler som har vunnet et internasjonalt renommé.

Videre nevnes det i denne *Kulturmeldinga* ulike områder innenfor musikklivet som staten spesielt ønsker å prioritere. Det ønskes generelt å gi mer penger til musikksektoren for å fremme nyskaping og fleksibilitet. Dette gjelder alle genrene, men spesielt samtidsmusikken. Det nevnes også at grensene mellom delkulturene har blitt mindre tydelige, og at det er mer vanlig med genreblanding. Jazz, folkemusikk, populærmusikk og verdensmusikk nevnes som eksempler på genre som er knyttet til delkulturer, men som samtidig gjør mange prosjekter hvor de tradisjonelle genregrensene blir krysset. Det vurderes derfor som viktig å legge til rette for at de ulike delkulturene i musikklivet kan møtes. Også den amatørbaserte aktiviteten blir fremmet i *Kulturmeldinga*. Spesielt samarbeidet mellom profesjonelle og amatører fremmes som noe som bør taes vare på. I tillegg ønskes det å stimulere interessen for musikk til barn og unge. Dette skal gjøres spesielt gjennom *Rikskonsertenes* skolekonsertordning, og lokal kulturaktivitet. Det understrekes også at god musikk må taes vare på og formidles som fonogram, og *Innkjøpsordningen for fonogram* under *Norsk kulturråd* vil derfor få større rammer de neste årene. Til slutt nevnes det internasjonale samarbeidet innenfor musikk, og det hevdes at prosjekt og nettverk på tvers av landegrensene kan stimulere til nyskaping og kvalitativ utvikling. Det ønskes derfor å legge til rette for internasjonalt samarbeid både for musikere og formidlere; delvis for å tilføre norsk musikkliv impulser utenfra, og delvis for å fremme norsk musikk og norske musikere i utlandet.<sup>10</sup>

For 2003 utgjør de samlede tilskuddene til musikkformål ca 600 mill. kroner. Til sammen er tilskuddene til kultur på ca 3,8 mrd. kroner.<sup>11</sup> Dette gir en andel på nesten 16 % til musikkformål. Noen av disse midlene går direkte til institusjoner og festivaler, mens det resterende blir gitt til underorganisasjoner, som *Norsk kulturråd* og *Norsk musikkråd*, som tar seg av den videre fordelingen til festivaler, ensembler, fonogrammer og lignende.

---

<sup>10</sup> Fra s. 123-124 i Stortinget St.meld. nr. 48 (2002-2003). Kulturpolitikk fram mot 2014.

<sup>11</sup> Fra s. 69 og 76 i Ibid.

### Andel av kulturbudsjett gitt til musikkformål; 1995-2005 (tall i 1000)<sup>12</sup>

År	Totalt til kultur	Prosent til musikkformål
1995	322 515	11,6
1996	345 048	11,9
1997	364 549	12,1
1998	395 234	12,3
1999	415 102	12,1
2000	346 845	9,9
2001	380 365	10,1
2002	403 401	7,9
2003	420 109	7,9
2004	435 907	7,8
2005	454 497	7,3

Det er her en jevn økning i bevilgningen til kultur, men andelen til musikk har hatt en nedgang. Variasjonene de ulike årene vil i noen grad skyldes enkelttiltak, og at noen år preges av spesielle satsningsområder, men de siste ti årene har andelen gitt til musikk uansett sunket med over 4 %.

#### 2.2.4 Norsk utenrikskulturell politikk

Norges internasjonale kultursamarbeid og kulturkontakt med andre land har de siste årene økt kraftig. Dette skyldes både økt generell mobilitet over landegrensene, økt internasjonalt samkvem mellom kunstnere og kulturarbeidere, økt internasjonal mediepåvirkning og økt offentlig innsats for slikt kultursamarbeid (Mangset 2000).

I følge *Kulturmeldinga*, "Kulturpolitikk fram mot 2014", er det:

å se ut over egne lands grenser ofte tjenelig for å få fram nye perspektiver. Det kan medvirke til å klargjøre hva som er særegent med forholdene i Norge, og gi gode ideer til endringer i våre egne prioriteringer og bruken av virkemidler. Norsk deltakelse i internasjonale organ skaper arenaer for utveksling av erfaringer, ordskifte og refleksjon om ulike tilnæringsmåter.

Med denne bakgrunnen er det formulert to overordnede målsettinger for det internasjonale kultursamarbeidet: "Å presentere et bredt spekter av norske kulturuttrykk med høy kvalitet internasjonalt, og å sørge for at kulturmiljø i Norge mottar impulser fra utlandet".<sup>13</sup>

Den utenrikskulturelle politikken er videre delt inn i to hovedområder: 02-området som retter seg mot vestlige i-land, og 03-området som retter seg mot land i sør. 02-området, som er det mest sentrale området for denne oppgaven, har til formål å:

---

<sup>12</sup> Tall hentet fra Stortinget St.prp. nr. 1 (1995-2005).

<sup>13</sup> Begge sitat er hentet fra s. 97 og 111 i Stortinget St.meld. nr. 48 (2002-2003). Kulturpolitikk fram mot 2014.

bygge opp under et positivt Norgesbilde gjennom presentasjon av norsk kunst og kultur på høyt nivå. I tillegg er det et selvstendig mål å stimulere og styrke internasjonaliseringen av kulturlivet. Bevilgningene skal bidra til økt interesse for norsk kunst og kultur, gjennom presentasjoner, forestillinger, økt kontakt, samarbeid og kunnskapsformidling.

På 03-området er det overordnede formålet å:

etablere samarbeidsprosjekter som bidrar til menneskers tro på egne krefter, identitet og verdier. Samarbeidet skal også bidra til kompetanseutvikling, institusjonsbygging og etablering av nettverk mot det sivile samfunn.<sup>14</sup>

For å oppnå målene som er satt på 02-området bidrar *Utenriksdepartementet* med reisestøtte og dekning av forsendelseskostnader, slik at norske artister kan dra på turné i utlandet, og norsk kunst kan stilles ut på utenlandske gallerier. I tillegg brukes en del midler til å informere utenlandske representanter om kunst- og kulturvirksomhet i Norge. Dette kan foregå på ulike måter, for eksempel ved at promotører og journalister bli invitert til norske festivaler, ved at norske artister opptre på representasjonstilstelninger i utlandet, at ulike nøkkelpersoner blir invitert til ulike tilstelninger som konserter, kunstutstillinger og forestillinger i utlandet og så videre (Rimberg 2005: 6-7).

#### **Andel av utenriksbudsjettet gitt til kultur; 1995-2005 (tall i 1000)<sup>15</sup>**

År	Utenriksbudsjettet	Prosent gitt til kultur
1995	10 941 685	0,5
1996	11 714 399	0,5
1997	11 395 124	0,5
1998	12 207 464	0,4
1999	11 938 400	0,4
2000	13 155 725	0,4
2001	14 938 000	0,4
2002	16 279 550	0,3
2003	17 100 100	0,3
2004	17 779 235	0,3
2005	20 072 953	0,3

Av denne tabellen kan vi lese at utenriksbudsjettet har økt jevnlig de siste årene, men at andelen som er satt av til kulturformål har hatt en nedgang. Summen gitt til slike formål har derfor vært noenlunde stabil, men andelen av det totale budsjettet har minsket.

---

<sup>14</sup> Begge sitat er hentet fra Rimberg (2005). Evalueringsrapport: Delegert kulturstøtte. Vurdering av UD's støtte til reiser og prosjekter for kunstnere og kulturarbeidere for øvrig.

<sup>15</sup> Tall hentet fra Stortinget St.prp. nr. 1 (1995-2005).

### ***Bakgrunn for Norges utenrikskulturelle politikk***

En vits som blir fortalt i flere land, og som finnes i ulike versjoner, blir blant annet i Storbritannia fortalt på følgende måte:

En gang skulle alle verdens nasjoner skrive en bok om elefanten. Tyskerne var de punktligste, og leverte innen fristens utløpet innbundet tolvbindsverk med tittelen "Kort innføring i elefantens liv". Deretter kom franskmennenes "Elefanten og l'amour", danskenes "101 måter å tilberede en elefant på", britenes "Elefanten og imperiet" og den nordamerikanske "Hvordan jeg skjøt en elefant". Til slutt leverte nordmennene sitt bidrag, som hadde fått tittelen "Norges land og folk".<sup>16</sup>

Det hevdes ofte at det som holder Norge sammen i et kulturelt fellesskap, er interessen for fenomenet "Norge" (Eriksen 1993: 9). I avvisspråket er adjektivet "norsk" blant de aller mest brukte, kun forbigått av "mye", "stor", "god", "ny" og "hel". Ordet norsk blir ofte brukt som et kvalitetsstempel, for eksempel i forbindelse med norsk mat og norsk natur, og det er da meningen at vi skal tenke at dette innebærer både kvalitet og særegenhet. I dette ligger også en oppfatning av at noe er "typisk norsk", at det er noe som er genuint, og som bare kan forbindes med dette landet. Dette er gjerne for eksempel bunader, fjord og fjell, og folkemusikk. Ved nærmere ettersyn er det lett å oppdage at alt dette finnes også andre steder i verden. Norsk kultur burde kunne defineres som *ethvert kulturelement som skapes i Norge, og som verdsettes og blir tatt i bruk av mange nordmenn* (Johansen 1995: 25). Folkemusikk, bunader, smalahove og Jan Garbarek oppfyller da bare ett av kriteriene for hva som er norsk kultur, det samme gjør popmusikk, dongeribukser, pizza og Robbie Williams. *DDE* og *Dum Dum Boys* oppfyller begge. Likevel er det de førstnevnte som i de aller fleste tilfeller blir trukket fram som "typisk norsk". Det synes viktig å framstille Norge som særegent, og å sette landet i et positivt lys. I takt med de siste årenes globaliseringsprosess, har den nasjonale identitetsfølelsen stadig blitt mer utbredt og grunnfestet. Det er ofte slik at jo mer vi har med utlendinger å gjøre, desto viktigere blir det å framstå som norsk: De mest norske av dem alle bor ikke i Norge idet hele tatt, men i Minnesota. Norge er også en ung nasjon som ble selvstendig kun for 100 år siden. Det er heller ikke mer enn drøye 60 år siden at landet ble angrepet av tyskerne, og forsøkt underlagt disse. I tillegg er vi et lite land med få innbyggere som lett vil føle seg både glemt og tilsidesatt av andre større nasjoner. Dette er faktorer som kan være avgjørende for den sterke nasjonalfølelsen, og for den brede oppfattelsen av at noe er "typisk norsk". Likevel tyder det meste på at det ikke er noe som er typisk norsk, foruten overbevisningen om at noe er nettopp "typisk norsk". Denne nasjonalfølelsen vil imidlertid

---

<sup>16</sup> Hentet fra side 9 i Eriksen (1993). Typisk norsk : essays om kulturen i Norge.

kunne føre til en sterk vilje til å fremme den norske kulturen, til å eksportere norske kulturprodukter og til å bruke ressurser på norgesreklame. Det blir på den måten enklere å legalisere bruk av midler på kultur i utenrikspolitisk henseende, fordi dette er noe folk flest er opptatt av (Johansen 1995).

### **2.3 Jazz og kulturpolitikk**

Når forretningsfolk og embetsmenn for 100 år siden sto sammen mot den svenske kongen i håp om å oppnå selvstyre, og på den måten kombinerte borgerlige og statlige interesser, skapte det i Norge en mer positiv holdning til staten enn det som var vanlig for eksempel i land der eneveldige herskere lenge hadde fått regjert. Dette skapte et grunnlag for etablering av sosialstaten. De tradisjonelle velferdsverdiene ble derfor tidlig etablert, og det ble legitimt for staten å gripe inn der markedet ikke kunne tilby tilfredsstillende løsninger, og den skulle jobbe for å jevne ut sosiale ulikheter. Likhetstanken har derfor vist seg å stå særlig sterkt innenfor norsk kulturpolitikk, og kommer særlig til syne gjennom høy grad av markedsregulering, og mye offentlig støtte til kulturorganisasjoner og institusjoner. Dette har ført til konkrete tiltak som etablering av *Rikskonsertene*, distriktsmusikerordningen, og et tilbud om deltakelse ved musikkskoler i alle kommuner. Det finnes også et bredt tilbud innenfor musikkutdanning på høyskole- og universitetsnivå, og det offentlige bidrar med bevilgninger til musikere, arrangører og lignende, særlig innenfor smalere genre, som en motvekt til markedskreftene. Det er den samme tanken som ligger bak pressestøtten som skal legge forholdene bedre til rette for en bred og mangfoldig pressestruktur.

Dette skulle tilsi at gjennom musikkskolene, *Rikskonsertene* og *Distriktsmusikerordningen* ble potensielle musikere og publikummere, uansett sosialt lag og bosted, tidlig eksponert for variert musikk på et høyt kvalitativt nivå. Gjennom musikkskolene vil også de som ønsker det kunne lære å spille og utøve den musikken de måtte ønske. Dette kan så videreutvikles gjennom utdanningstilbudet på høyskole- og universitetsnivå, hvor de aller fleste genrer er representert fra rytmisk-, klassisk- og kirkemusikk, samt folkemusikk og jazz. Denne musikken vil da også kunne nå ut til mange grunnet det høye nivået på den offentlige støtten. Både musikere, arrangører og andre aktører, særlig innenfor smalere genre, mottar offentlig støtte for å kunne nå ut til et størst mulig publikum når markedskreftene i all hovedsak fremmer den kommersielle musikken. Pressestøtten skal gjøre avisen mindre avhengig av markedskreftene, slik at de ikke skal behøve å bare skrive om den kommersielle

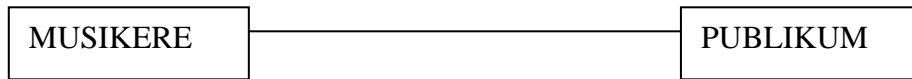
musikken som et stort flertall av leserne er interessert i, men også kan gi plass til smalere kvalitetsmusikk, som for eksempel jazz.

Gjennom disse tiltakene burde forholdene ligge godt til rette for å utvikle kvalitativt dyktige musikere, med mulighet for å utvikle nye musikalske uttrykk. Det gode utdanningstilbudet kan skape flinke musikere, *Rikskonsertene* og distriktsmusikerordningen fremmer ulike musikkarter både til potensielle musikere og til publikum slik at de tidlig blir kjent med et bredt musikkspespekter, og markedsreguleringen er med på å skape et marked for alle typer musikk, og gjør det mulig selv for musikere innenfor de smaleste genrene å kunne leve av å presentere musikken sin. I tillegg bør pressestøtten føre til at den smalere musikken også får plass i pressen, og på den måten når ut til et potensielt publikum.

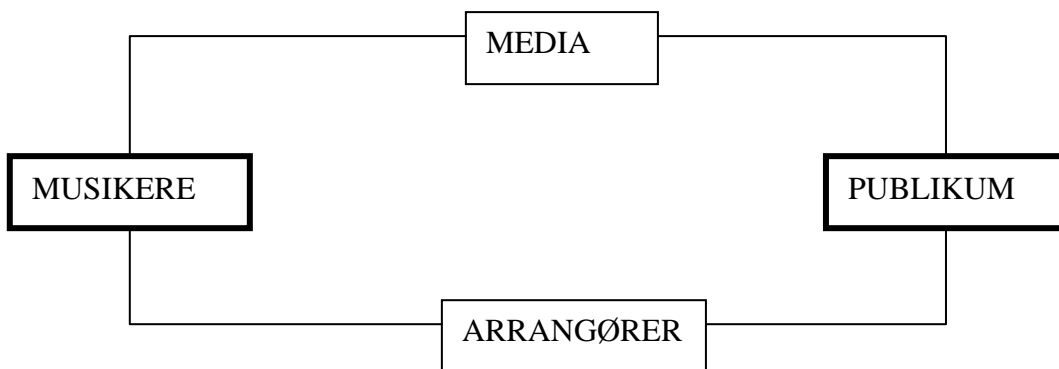
Om det er sånn at Norge, gjennom disse kulturpolitiske tiltakene, har klart å skape et kvalitativt godt og nyskapende kulturprodukt i den ”nye” jazzen, betyr dette også at det er aktuelt for eksport. Det finnes i Norge en framtrekkende vilje til å fremme Norge, og fremstille landet som noe bra og særegent. Det ligger derfor mye offentlige midler i dette, myndighetene bidrar både med reisestøtte og med andre prosjektmidler som er med på å eksponere denne musikken til utenlandske aktører. Det er derfor naturlig å tro at en eventuell oppmerksomhet fra utlandet i stor grad skyldes disse, både nasjonale og utenrikskulturelle, tiltakene.

### 3.0 Det norske jazzfeltet

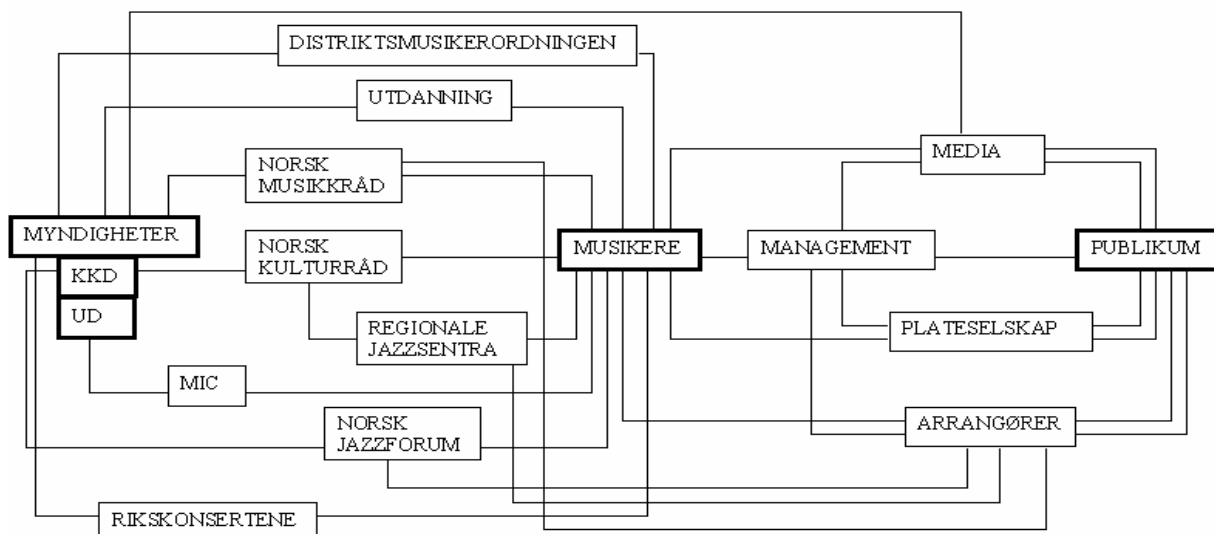
I utgangspunktet, før feltet hadde rukket å utvikle seg, fantes kun få aktører innen for norsk jazz. Det var i all hovedsak snakk om musikere og publikum:



Etter hvert utviklet det seg en stadig større interesse for denne musikken og flere aktører kom til. Jazzen fikk til en viss grad innpass på musikkmarkedet.



På dette markedet har det også de siste årene kommet til aktører som plateselskap og management. Og mange steder, for eksempel i Storbritannia, begrenser også det totale jazzfeltet seg i stor grad til dette markedet. I Norge derimot, har utviklingen gått i en noe annen retning. Dagens norske jazzfelt vil i grove trekk se omtrent slik ut:



Denne modellen av feltet har form som en kommunikasjonsmodell, hvor en finner sendere og mottakere; det tilrettelegges for og produseres musikk, som videre, gjennom ulike ledd, sendes til en mottakergruppe, altså publikum. Mellom de ulike aktørene finnes en flyt av ressurser, som for eksempel penger og kunnskap. Disse går først og fremst fra høyre til venstre i modellen, men i noen tilfelles også den andre veien, for eksempel i form av inspirasjon og andre musikalske ressurser. I denne modellen er det musikerne som utgjør kjernen. Til høyre for musikerne er den utøvende delen av feltet, altså markedet. Her finner vi de typiske aktørene som formidler musikk til publikum, og som opptrer på de fleste musikkmarkeder. Bak musikerne finnes de skapende og tilretteleggende forhold. Aktørene på denne delen av feltet er i stor grad av politisk karakter, og en kan også se at denne delen av feltet er vesentlig større enn markedsdelen av feltet. Dette vil kunne tilsa at kulturpolitikken spiller en vesentlig rolle innenfor det norske jazzfeltet, både med tanke på endring og det å fremme musikken utover landets grenser. Men utviklingen mot dagens situasjon for det norske jazzfeltet har skjedd over tid, og detaljene i denne utviklingen skal utdypes nedenfor. Jeg tar først for meg den historiske utviklingen, som jeg har delt inn i tre perspektiver; musikalsk-, organisatorisk og formidlings-, og kulturpolitisk perspektiv. Dette gjør jeg for å se på utviklingsforløpene i de ulike delene av feltet atskilt, og bedre å kunne vurdere hva som har vært avgjørende for endring. I denne historiske oversikten er det organisatoriske satt sammen med formidlingsdelen. Dette skyldes at politikerne først på 80-tallet begynte å gi støtte til jazzorganisasjonene, og at organisasjonene derfor utviklet seg ved hjelp av andre initiativ før den tid. Videre vil jeg gjøre rede for de ulike aktørene på det norske jazzfeltet, i rekkefølgen vist i modellen, for å tydeliggjøre hvor avgjørende de ulike aktørene har vært i endringen av jazzfeltet.

### **3.1 Historie**

#### ***Musikalsk perspektiv***

Jazzen var opprinnelig en amerikansk musikkform, og en sentral del av den amerikanske kulturen. Men etter at første verdenskrig var over i 1918, spredte denne musikkformen seg til Europa. Plater og noter ble importert, jazzband oppsto, og musikere kom over Atlanteren for å spille. Til Norge kom de første utenlandske jazzbandene i januar 1921, og disse ble viktige inspirasjonskilder for de første norske jazzbandene. Den typiske besetningen besto gjerne av klarinetter eller fioliner, piano, banjo og trommer, og bandene spilte tidens populære dansemelodier. Det musikalske uttrykket var derfor meget fjernt fra det ettertiden vil kjenne som jazz, men utover på 20-tallet utviklet jazzen seg mer mot det vi kjenner den som i dag. Saksofon og andre messinginstrumenter ble vanlig, i tillegg til kontrabassen. Og enda viktigere: improvisasjon var blitt et begrep. Alt dette var inspirert av den amerikanske musikken. Men det skjedde også ting her hjemme. Restaurantpodiene var ikke lenger bare



forbeholdt jazzmusikere fra utlandet. Kristian Hauger hadde i 1925 oppnådd et ry som jazzpianist, og ble ansatt som kapellmester på *Casino Restaurant*. Her samlet han det første faste restaurantorkester med en del musikere utgått fra jazzmiljøet, og åpnet dermed veien for profesjonalismen i norsk jazz. Ved *Norsk Musikerforbunds* landsmøte i 1928 ble det enstemmig vedtatt at saksofonen skulle anerkjennes som orkesterinstrument. Spørsmålet om jazzmusikere skulle innlemmes i musikerforeningen, var tatt opp til heftige diskusjoner. I 1930 var den muligheten til stede, i alle fall i *Oslo Musikerforening* (Stendahl and Bergh 1987: 11-60).

På slutten av 30-tallet, etter at depresjonen hadde fått satt sitt preg på jazzmiljøet en periode, opplevde Norge sin foreløpig mest hektiske blomstringstid for jazz, som på denne tiden ble omtalt som "swing". Denne perioden fostret stjerner som for eksempel Robert Normann, og mange utenlandske stjerner fant også veien til norske klubber og restauranter. Men i 1940 kom krigen til Norge, og bidro til at en positiv utvikling innenfor den norske jazzen stagnerte (Stendahl og Bergh 1987: 82-127).

Men da krigen var over i 1945, bedret forholdene seg. I denne perioden var man opptatt av småbandjazz. Swing-begrepet var ut, og en ville bort fra okkupasjonstidens "rytme"-begrep. "Hot jazz" ble derfor det nye begrepet på denne periodens jazzmusikk (Stendahl and Bergh 1991: 169-218).

På slutten av dette tiåret dukket også to nye jazzformer opp; bebop og gammeljazz. Og på toppen av det hele: Trompetisten Rowland Greenberg, som i 1956 også var første mottaker av *Norsk jazzforbundss* Buddy-pris, deltok i jazzfestivalen i Paris (mai 1949), sammen med navn som Miles Davis og Charlie Parker (Stendahl og Bergh 1991: 218-254).

På 50-tallet fortsatte oppturen. Dette var en periode med materiell vekst, i tillegg til at det, mye på grunn av *Marshall-hjelpen*, var en av de mest Amerika-vennlige periodene i forrige århundre. Som en av de viktigste amerikanske kulturytringene, ble derfor jazzen ytterligere aktuell. Perioden sto også for et mangfold av stilarter. Begreper som cooljazz, vestkystjazz, revivaljazz, neobop, budskapsjazz, souljazz og wail dukket opp på 50-tallet, og mange oppfattet disse retningene som uvante og kompliserte. De fenet med andre ord ikke umiddelbart det brede lag av folket, og jazzen ble derfor ofte oppfattet som intellektuell. I 1955 kom rock 'n' roll til Norge og dominerte markedet slik at jazzen fikk et midlertidig krakk. Etter hvert førte dette til et skille mellom samfunnsklassene som tidligere ikke hadde vært gjeldende innenfor jazzen. Rock 'n' roll ble arbeiderklassens ungdomsmusikk, mens gymnasiastene hørte på jazz, men dette skillet varte ikke lenge. Rock 'n' roll ble også en inngangsbillett for musikere som ville noe mer, og flere unge musikere med rockebakgrunn

trådte raskt inn i et sosialt utjevnet jazzmiljø fra begynnelsen av 60-tallet. På tross av det stilistiske mangfoldet; det norske jazzmiljøet var så lite at det ikke var rom for skylapper og rigorøse skillelinjer. Alle spilte med alle, og de ulike stilene gled etter hvert over i noe som ble kalt "mainstreamjazz", gjerne betegnet som en cool syntese av swing og bop (Stendahl and Bergh 1997: 9-80).

I 1965 ble det atter en gang nedgangstider for jazzen i Norge, og antallet jazzklubber ble redusert til kun 5-6 på landsbasis. Dette krakket blir gjerne trukket opp mot den økende populariteten til rocken med grupper som Beatles og Rolling Stones, samtidig som jazzen i denne perioden av mange ble oppfattet som utilgjengelig idet den utviklet seg fra dansemusikk til lyttemusikk. Men jazzen var også på vei inn i en ny periode, med en ny generasjon jazzmusikere. Navn som Karin Krogh, Jan Garbarek, Jon Christensen, Terje Rypdal og Arild Andersen dukket opp i disse årene, og disse musikerne var også de første til å oppnå en viss suksess i utlandet. På 70-tallet bidro de også til ny bevegelse i norsk jazzliv. I stor grad inspirert av John Coltrane var musikken nå preget av fri rytmikk og modal jazz. Jan Garbarek hadde en trio bestående av Arild Andersen og Jon Christensen, som etter hvert fikk med seg Terje Rypdal. Denne kvartetten ble en stor publikumssuksess, og etter samtaler med Manfred Eicher, ga de ut plate på *ECM* i 1970. Senere innledet også Garbarek og Christensen samarbeid med pianisten Bobo Stenson og bassisten Palle Danielsson, med stor suksess. Garbarek, Christensen og Danielsson innledet omtrent samtidig et mangeårig samarbeid med den amerikanske pianisten Keith Jarrett, og ble en del av det som ble kalt Jarretts nordiske kvartett. I Europa hadde det nå utviklet seg noe som ble referert til som en europeisk retning i internasjonal jazz, en retning som i stor grad ble forbundet med utgivelsene på det tyske plateselskapet *ECM*. Både med Jarrett og Stenson hadde Garbareks repertoar innslag av folkemusikktemaer, noe som ble stadig mer vanlig innen norsk jazz de nærmeste årene. I forbindelse med utgivelsene til Garbarek og Rypdal, assosierte også europeiske anmeldere musikken med nordisk eller skandinavisk natur, og et rent og åpent lydbilde. Men norsk jazz var mer enn dette. Frijazz og jazzrock hadde "satt" seg blant yngre musikere, og en fant en større stilistisk bredde enn tidligere. Den tradisjonelle jazzen hadde kommet seg på fote, samtidig som neobop, mainstream og rhythm 'n' blues preget jazz ble spilt omkring på klubber (Vollsnes 2001: 65-66 og 162-165). På 80-tallet begynte jazzen likevel å merke konkurransen med rocken. Når jazzen ikke lenger var alene om å tilby levende musikk for ungdom, forsvant store deler av publikummet over til rocken, og denne genren ble etter hvert den dominerende dette tiåret. Med dårlige spilleforhold, stagnerte også mye av den musikalske utviklingen innen jazz (Vollsnes 1999: 273-274).

Etter 80-årenes rockedominans, begynte ting igjen å skje innenfor jazzen utover på 90-tallet, og den musikalske utviklingen fra 70-tallet fortsatte. Impulser fra andre musikkformer ble sterkere, både fra folkemusikk og pop og rock. Europeiseringen av jazz eller improvisert musikk ble utviklet videre, og gradvis ble norske bidrag viktige trekk ved denne utviklingen – det nye ”nordiske” i jazzen kom først og fremst fra Norge. *ECM*-utgivelsene var også like viktige som før. Generelt sett ble jazzens musikalske landskap stadig åpnere, med uklare stilgrenser. Da Oslo-klubben *Blå* ble etablert i 1998, ble denne raskt et sted hvor unge musikere kunne utvikle og framføre en jazz med variert og radikal profil, både med akustisk jazz og med bruk av elektroniske og digitale instrumenter og DJs. Særlig innen de sistnevnte uttrykksformer er Bugge Wesseltoft og Nils Petter Molvær sentrale navn som har fått mye utenlandsk anerkjennelse. Her blir det ofte trukket linjer til samtidsmusikk, og deres musikalske retning er gjerne omdiskutert i det mer tradisjonelle jazzmiljøet. Men den moderne norske jazzen har vist seg å slå veldig godt an, tilsynelatende spesielt i utlandet hvor den gjerne har rykte på seg for å være både nyskapende og holde høy kvalitet (Vollsnes 2001: 273-282).

### ***Organisatorisk og formidlingsperspektiv***

Når jazzen først kom til Norge på 20-tallet, var det restaurantene som var de vanlige spillestedene, men etter hvert skaffet jazzen seg et stadig større publikum, og klubber ble startet opp. På slutten av 30-tallet hadde jazzen sin første blomstringsperiode, og på tross av krigen fortsatte denne litt ut på 40-tallet med at nye klubber ble startet opp, og jazzmagasinet *Musikknytt* kom ut. Men krigstiden bød likevel på utfordringer. Blant annet ble det innført tekstsensur, klubber og offentlig dans ble forbudt, og i 1942 gikk *NS* åpenlyst ut mot jazz, jøder, plutokrater og bolsjeviker. Denne perioden ble derfor i stor grad huskonsertenes epoke (Stendahl og Bergh 1991: 11-48).

Etter krigen bedret forholdene seg. Skjulte og stengte klubber kom fram, og stiftet *Oslo Hot Club*. Representanter fra 11 byer og steder dannet *Norsk Hot Club Forbund* og jazzbladet *Synkope* ble startet. Men denne positive perioden skulle vise seg å bli kort. Samfunnet sto over for en massiv gjenreisning etter krigen, og mange alvorlige oppgaver sto for tur. Fredsrusen hadde gitt seg, og musikk og glede var ikke lenger ønskelig eller passende. I tillegg bidro landsvikoppgjøret til å splitte befolkningen, også jazzmiljøet. Men i 1948 hadde ting bedret seg, og jazzen ble mer aktuell igjen. Avisene begynte å skrive om jazz, det ble flere konserter, og *Oslo Jazz Circle* ble dannet.

På 50-tallet gikk det stadig oppover. *Norsk jazzforbund* ble startet i 1953, jazzamatørene samlet seg til norgesmesterskap i 1954-64, og programposten *Jazzklubben* på *NRK* så dagen lys i 1959. Det var heller ikke mangel på tidsskrifter. I Bergen kom tidsskriftene *Swing*(1951-52) og *Norsk Jazz* (1954-57) ut, og i 1957 gikk jazzforbundet og *Big Chief Jazz Club* sammen om tidsskriftet *Jazz Society*, som etter hvert har utviklet seg til å bli det vi i dag kjenner som *Jazznytt*, utgitt av *Norsk jazzforum* (Stendahl og Bergh 1997: 267-301 ).

Jazzen fikk bred dekning i pressen i denne perioden, både i riks- og lokalaviser, og etter press fra de mange jazzinteresserte fikk *NRK* omsider sitt eget radiostorband. To viktige festivaler ble også oppstartet i disse dager, nemlig *Moldejazz* (1961) og *Kongsberg jazzfestival* (1964). I 1963 ble også *Club 7* stiftet, som i årene etter skulle vise seg å bli et svært viktig samlingssted for jazzinteresserte og for utviklingen av jazzen som musikalsk genre (Vollsnes 1999:54-67).

70-tallet omtales musikalsk sett som den første gullalderen i norsk jazz, og også på den organisatoriske siden skjedde det positive ting i denne perioden. Det fantes i det hele tatt flere band, og antall klubber var kommet opp i 45. Det oppsto flere festivaler; *Vossa Jazz* (1974), *Nattjazz* (1973) og *Døla Jazz* (1978), turnéaktiviteten økte, og Oslo ble betegnet som et jazzsentrum i Europa. I 1979 gikk også musikere sammen og dannet *Foreningen Norske Jazzmusikere(FNJ)*, og fra 1974 var *Norsk jazzforbund* representert i *Nordjazz*, den første nordiske samarbeidsorganisasjonen, og fra 1976 var man representert i det daværende *Fellesforbundet for Sang- og Musikkorganisasjonene* i Norge (nå *Norsk Musikkråd*). En var på denne tiden vitne til en gryende profesjonalisering både blant musikere og klubber (Vollsnes 1999: 165-167).

I begynnelsen av 1980-årene var antall jazzklubber i Norge på sitt høyeste – omkring 70 i alt. Flere festivaler oppsto; *Jazzmass* i Trondheim, *Oslo Jazzfestival*, *Hammerfest* og *Varangerfestivalen* i Vadsø, *Sildajazz* i Haugesund og *Maijazz* i Stavanger, hvor alle utenom *Jazzmass* og festivalen i Hammerfest fremdeles eksisterer. I 1981 ble *Norsk jazzarkiv* oppstartet for å samle inn, registrere og systematisere materiale om norsk jazz, og i 1982 ble det startet opp jazzutdanning ved Trøndelag musikkonservatorium, senere kjent som *Jazzlinja*. Denne utdanningen skulle vise seg å være en svært viktig rekrutteringskilde til den norske jazzen, og har i de senere år framskaffet flere både dyktige og nyskapende musikere. Samme år startet *Norsk jazzforbund* opp plateselskapet *ODIN*, siden de etablerte plateselskapene følte lite ansvar for å gi ut norske jazzplater, og de fikk sikret en permanent ordning om landsdelsmusikere i Nord-Norge. Fra 1986 hadde *Norsk jazzforbund* også fire selvstendige regionsorganisasjoner i Nord-Norge, Midt-Norge, Sør/Vestlandet og Østlandet.

Utover på 1980-tallet opplevde likevel den norske jazzen en nedtur. Det viste seg at klubbene drev tungt, og i 1988 var antallet klubber nede i 40. Mange av klubbene spilte også bare ”jazzbeslektede” musikkformer fordi de hadde problemer med å overleve bare på jazz. Til og med *Club 7* måtte stenge. Dette førte naturlig nok med seg færre spillejobber for musikerne, samtidig som konkurransen økte fra andre kanter. Rockemiljøet vokste, spesielt etter opprettelsen av *Norsk rockeforbund* i 1982, og i tillegg kom en bølge med kafeer og utvidede rettigheter som skapte et alternativ for jazzens ”overskuddspublikum”(Arnestad 1996; Vollsnes 1999: 273-282)

### ***Kulturpolitisk perspektiv***

Selv om jazzen i flere perioder har gjort det bra som musikalsk genre, skulle det ta lang tid før den ble vist nevneverdig oppmerksomhet fra det offentlige. Jazzens noe uklare posisjon i forholdet mellom kunstmusikk og populærmusikk vil være noe av forklaringen på dette, men ikke forklaring alene. Til tross for at 70-tallet var en gullalder for norsk jazz, ble jazzen likevel i *Kulturmeldinga* fra 73 og 74 ikke nevnt med et ord. Denne meldingen omhandlet hovedsakelig organisering og finansiering av kultur, i tillegg til en revurdering av det tradisjonelle kulturbegrepet, og hadde ikke noen gjennomgang av situasjonen for de ulike kulturområdene. Så selv om *Norsk jazzforbund* hadde laget en utgreiing om norsk jazzorganisering som var ment å være bakgrunnsmateriale for disse meldingene, ble jazzen likevel ikke nevnt (Arnestad 1996: 20).

På 80-tallet blir jazz for første gang nevnt i *Kulturmeldinga*, under ”folkelige musikkformer”. Det blir her gitt en kort omtale av *Norsk jazzforbund* og *FNJ*, gitt en støtte til planene om en felles lokalisering av et visearkiv og et jazzarkiv, og verbal støtte til *Norsk jazzforbunds* planer om et forskningsprosjekt om norsk jazzhistorie. I 1980 fikk også *Norsk jazzforbund* sin første bevilgning over statsbudsjettet, og *FNJ* året etter. Denne økte også drastisk på kort tid, fra 100 000 kr i 1981 til 440 000 kr i 1982. I 1985 innledet *Norsk jazzforbund* et samarbeid med *Utenriksdepartementet* om støtte til norske musikere på utenlandske festivaler, dette året i Paris, som har fortsatt i årene etter (Arnestad 1996: 20; Vollsnes 1999)

Fra 1990-tallet fikk jazzen mer oppmerksomhet fra det offentlige. I *Kulturmeldinga* for 1995 ble jazz og rock særskilt omtalt i et felles underkapittel, og det blir tatt til orde for etablering av et eventuelt *Norsk jazzforum*. Det heter også at det ”i mange tilfeller er vanskelig å trekke grensene mellom jazzen og deler av samtidsmusikken”(Arnestad 1996: 21), og forklarer det relativt beskjedne offentlige engasjementet når det gjelder rock, jazz og

beslektede musikkformer med at musikken ikke er tilknyttet institusjoner og faste ensemble, og at deler av den har en sterk kommersiell forankring. Det blir også påpekt at oppdrags- og arbeidsforhold for ”frilansmusikere” bør bedres, og at støtten til lokale arrangører skal trappes opp (Arnestad 1996: 21). I 1991 foreslo også *Kulturdepartementet* den første bevilgningen til *Den Norske Jazzscene*, og i 1997 ble *Norsk jazzforum (NJF)* dannet. Det ble da også etablert regionale jazzsentra i alle landsdeler, med *Vestnorsk jazzsenter* som den ledende (Vollsnes 1999: 280).

### 3.2 Kulturpolitikk

I *Kulturmeldinga* for 2002/2003 ble jazzen for første gang nevnt i et eget underkapittel. Her heter det at den norske jazzen har en sterk posisjon innefor europeisk og internasjonalt jazzliv, at det eksisterer en bredde i uttrykksformer, og at det er god rekruttering. En ønsket derfor å trygge grunnlaget for norsk jazz ved å videreutvikle spille- og møtesteder for denne musikkformen, støtte *NJF* som paraplyorganisasjon, og jazzmusikere, jazzensemble og arrangører for å opprettholde et bredt og sammensatt jazzfelt som kunne nå et større marked, og et nytt og bredere publikum.<sup>17</sup>

For 2003 utgjør de samlede tilskuddene til jazzformål 30 mill. kroner fordelt på festivaler, musikkverksted, ensembler, og drift av organisasjoner, spillesteder og arkiv. I tillegg kommer midler fra *Frifond*-ordningen.<sup>18</sup> Både *NJF* og *Moldejazz* får bevilget penger direkte over statsbudsjettet, og *NJF* fordeler store deler av disse pengene videre på ulike jazzformål. Det finnes ingen statlige støtteordninger som kun går til jazzmusikere, men jazzmusikere kan søke på de ulike ordningene på lik linje med musikere innenfor andre genre. De som bidrar med mest er *Norsk kulturråd*. De administrerer ordninger for turné, festival- og transportstøtte til rock og beslektede musikkformer (altså inkl. jazz), for arrangørstøtte, for ensemblestøtte, for tilskudd til lokale musikktiltak, og for *Innkjøpsordning for fonogrammer* gjennom *Fond for lyd og bilde* og *Norsk Kulturfond*. Spesielt ensemblestøtten blir ofte utdelt til jazzmusikere.

*Norsk musikkråd* administrerer *Musikkverkstedsordningen* som fordeler støtte til utstyr, instrument, kurs, seminarer og lignende for genrene folkemusikk, rock og jazz.

I tillegg finnes en rekke private fond en kan søke penger hos (Arnestad 2001).<sup>19</sup>

---

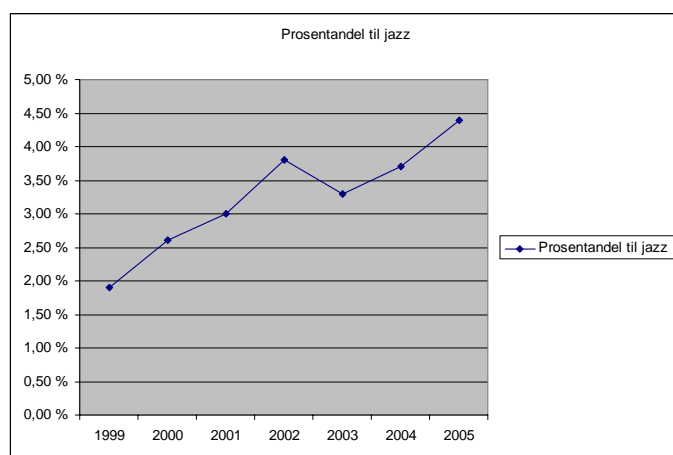
<sup>17</sup> Hentet fra s. 133 i Stortinget St.meld. nr. 48 (2002-2003). Kulturpolitikk fram mot 2014.

<sup>18</sup> Hentet fra s. 133 i Ibid.

<sup>19</sup> Noe informasjon hentet den 04.08.2006 fra [www.kulturrad.no](http://www.kulturrad.no)

### Andel gitt til jazzformål fra Kulturdepartementet; 1999-2005 (tall i 1000)<sup>20</sup>

År	Til musikk	Til jazz	Prosentandel til jazz
1999	415 102	7 873	1,90 %
2000	346 845	9 047	2,60 %
2001	380 365	11 309	3 %
2002	403 401	15 335	3,80 %
2003	420 109	13 923	3,30 %
2004	435 905	16 233	3,70 %
2005	454 497	19 975	4,40 %



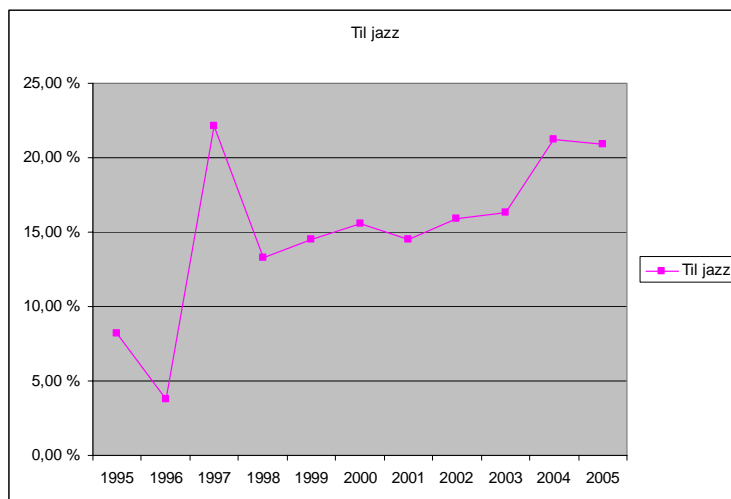
En kan her se både en økning i bevilgningene til musikk, og en økning i bevilgninger til jazz. Økningen til jazzformål er ikke bare en kronemessig økning, men også en økning i andelen av det totale musikkbudsjettet. De faste postene er *NJF*, *Norsk jazzarkiv*, regionale jazzsentra, og fra 2000, *Moldejazz* (festivalen ble dette året vedtatt knutepunktfestival, og fikk derfor også økt sine bevilgninger). Økningen innebærer en jevn økning til alle disse, og da spesielt til de regionale jazzsentrene, og til *NJF* i forbindelse med etablering av *Nasjonalt jazzscene*.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Tall hentet fra Stortinget St.prp. nr. 1 (1995-2005).

<sup>21</sup> Summen for 1999 vil sannsynligvis være noe høyere siden poster som *Innkjøpsordning for fonogram* og turné- og arrangørstøtte dette året fremdeles lå under *Departementet*. Disse postene er derimot ikke spesifisert, så andelen gitt til jazzformål er derfor ukjent.

**Andelen gitt fra Norsk kulturråd; 1995-2005 (tall i 1000)<sup>22</sup>**

År	Samlet sum	Til musikk	Til jazz	Prosentandel til jazz av musikkpotten
1995	131 900	8000	652,3	8,20 %
1996	159 468	8000	300	3,75 %
1997	159 647	8000	1769,14	22,10 %
1998	176 208	8800	1169,5	13,30 %
1999	179 551	11 070	1 610	14,50 %
2000	215 441	47 425	7 416	15,60 %
2001	225 265	58 436,50	8 510,65	14,50 %
2002	226 981	59 507,50	9 457,9	15,90 %
2003	232 282	60 783,90	9 886	16,30 %
2004	254 218	63 583	13 470	21,20 %
2005	264 218	68 391	14 278,30	20,90 %



En kan også her se en økning, om noe ujevn, av bevilgningen gitt til jazzformål, parallelt med en økning både i samlede bevilgninger fra *Kulturrådet* og til musikkformål. Men økningene til jazz er altså stadig høyere prioritert sammenlignet med andre musikkformål. Det er særlig innenfor poster som *festivalstøtte*, *ensemblestøtte* og *Innkjøpordningen for fonogram*, at bevilgningene til jazzfeltet har økt. Sannsynligvis skyldes dette både at det finnes flere utøvende jazzmusikere som søker på disse postene, samtidig som at disse i høyere grad vurderes som kvalifiserte til en slik støtte.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Tell hentet fra *Kulturrådet* (1995-2005). Årsmeldinger.

<sup>23</sup> Den høye summen gitt til jazz i 1997 skyldes at det dette året ble gitt høye bevilgninger til etablering av de regionale jazzsentrene. Disse postene er senere overført til *Kulturdepartementet*.



### 3.2.1 Sentrale kulturpolitiske tiltak

Under kapitlet om norsk kulturpolitikk blir særlig to institusjoner dratt fram som sentrale når det gjelder å formidle ulik type musikk av høy kvalitet til hele befolkningen, uansett bosted og sosiale klasse. Dette er tiltak som bidrar å eksponere folk for musikk allerede på et tidlig tidspunkt og som kan virke inspirerende på kommende musikere og vekke en tidlig interesse hos det kommende publikum. Disse institusjonene er *Rikskonsertene* og *Distriktsmusikerordningen*.

#### *Rikskonsertene*

*Rikskonsertene* er den største musikkformidleren i Norge, og ble opprettet i 1968. De arrangerer skolekonserter, offentlige konserter og institusjonskonserter, bestiller komposisjoner (bestillingsverk), tar initiativ til internasjonalt, musikalsk samarbeid og gir debutantstøtte gjennom *INTRO*-ordningene. Sistnevnte gis innenfor genrene klassisk, folkemusikk og jazz. *Jazzintro* ble første gang avviklet i 1998, og avholdes nå annethvert år. Den fungerer som en konkurranse der vinneren får en lanseringspakke som inneholder blant annet offentlig turné, og hjelp til promotering (Nesheim 1994: 84-86; Vollsnes 1999: 23-24)<sup>24</sup> *Rikskonsertenes* satsing på jazz har stadig økt de siste årene. Blant annet viser tall at andelen jazzkonserter var henholdsvis 9 %, 13 %, 10 % og 17 % i årene 2001-2004. Disse tallene er dominert av skole- og barnehagekonserter. Jazz utgjør en noe større andel av de offentlige konsertene, og utgjorde i perioden 2001-2004 henholdsvis 16 %, 24 %, 17 % og 26 % av det totale antallet. Ellers viser tall at 18-19 % av de offentlige konsertene og skolekonserterne i 1990 og 1995 var jazzkonserter. Men disse tallene er basert på de få konsertene som er kategorisert etter genre, og derfor høyst usikre.<sup>25</sup>

#### *Distriktsmusikerordningen*

Distriktsmusikerstillingene er kombinasjonsstillinger der 40-60 % av jobben består av undervisnings- eller instruktøroppgaver. Det resterende blir brukt til spillejobber i distriktet. Vel halvparten av fylkene i Norge har distriktsmusikerordninger, og i Troms og Nord-Trøndelag er det knyttet jazzmusikere/rytmiske musikere til ordningene. Ordningen har et nært samarbeid med *Rikskonsertene* (Nesheim 1994: 87-88; Arnestad 2001: 21)

---

<sup>24</sup> Opplysninger også hentet den 03.08.2006 fra [www.rikskonsertene.no](http://www.rikskonsertene.no)

<sup>25</sup> Tall er hentet den 29.08.2005 og 31.08.2005 fra Kleveland (e-post). *Rikskonsertene*.

### 3.3 Organisasjon og administrasjon

Jazzorganisasjonene har de siste årene både blitt flere, og fått styrket sin betydning. Mange oppfatter dem som viktige bindeledd mellom myndighetene og den utøvende delen av jazzfeltet. Jeg skal her gjøre rede for de jeg anser som de viktigste organisasjonene, nemlig *NJF* og de regionale jazzsentrene. I tillegg nevner jeg noen andre organisasjoner, men disse anser jeg som mindre viktige i utviklingen og endringen av feltet.

#### 3.3.1 Norsk jazzforum (*NJF*)

*NJF* er den sentrale organisasjonen for jazzmiljøet i landet, og ble etablert i 1997 ved en sammenslåing av *Norsk Jazzforbund* og *Foreningen Norske jazzmusikere*. Den har et styre på sju medlemmer og en administrasjon med 7,5 årsverk. I tillegg finnes det et eget musikerutvalg, et formidlingsutvalg og en storbandgruppe. Ved utgangen av 2004 hadde organisasjonen 360 profesjonelle jazzmusikere, 62 jazzklubber, 23 jazzfestivaler, 88 storband og 5 regionale jazzsentra, og til sammen en medlemsmasse på ca 10 550 personer.<sup>26</sup>

Organisasjonens primære mål er å bidra til at jazz blir spredd til et bredest mulig publikum i Norge, markere norsk jazz nasjonalt og internasjonalt, og arbeide for økte bevilgninger til norsk jazz. Konkret innebærer dette blant annet å utvikle nettverket av spillesteder, yte service overfor medlemmene og sørge for at publikum, media, næringsliv og det offentlige er oppmerksomme på det som skjer i norsk jazzliv (Arnestad 2001: 9-10).

*NJF* gir også ut tidsskriftet *Jazznytt* som er Norges eneste jazztidsskrift. *Jazznytt* ble første gang utgitt i 1959 av *Norsk Jazzforbund* og har i dag utviklet seg til å bli et gjennomført magasin med et opplag på over 2000 (Arnestad 1996: 25-26; Arnestad 2001: 11)

I 2004 hadde *NJF* en omsetning på neste 12,5 mill. kroner hvorav 89 % (drøye 11 mill.) var ulike typer statlige overføringer til drift og øremerkede aktiviteter. Av dette kom ca. 7,6 mill. fra *Kulturdepartementet*, 2,2 mill. fra *Norsk kulturråd*, 362 000 fra *Norsk musikkråd* og 1,1 mill. fra andre offentlige instanser. De siste årene har mye av de offentlige midlene gått med til etableringen av en nasjonal jazzscene, som ser dagens lys i disse dager. *NJF* fordeler også midler til ulike aktører på jazzfeltet. I 2004 utgjorde dette ca. 1,3 mill. i ad hoc støtte til musikere, 219 000 i ad hoc støttet til arrangører, 299 900 i ad hoc støtte til storband, 361 750 i *Frifond*, 1,7 mill. i klubbstøtte og 225 000 i stipender. Ad hoc støtte og *Frifond* kan alle søke på når som helst, og søknadene blir behandlet månedlig. Klubbstøtten tildeles, på bakgrunn av

---

<sup>26</sup> Tall hentet fra *NJF* (2003-2004). Årsmelding.

foregående års aktivitet, to ganger i året. Stipend gis til musikere og band, og tildeles en gang i året.<sup>27</sup>

### 3.3.2 De regionale jazzsentrene

*De regionale jazzsentrene* skal være knutepunktinstitusjoner i hver sin representative landsdel.<sup>28</sup> Dette innebærer at de skal stå for profesjonell scenedrift, produsentvirksomhet og pedagogisk virksomhet i området. Sentrene arbeider derfor med konsertvirksomhet, seminarer og samarbeid med andre arrangører, og med å skaffe ressurser til denne virksomheten.

*Vestnorsk jazzsenter (VNJS)* har vært lengst i drift, og ble offisielt åpnet i november 1996. De har hatt hovedvekt på scenedrift og konsertvirksomhet, og på å bygge nettverk mellom de ulike aktørene i regionen. Det har også blitt jobbet en del med større utenlandsprosjekter, og *VNJS* er eneste norske medlem i det internasjonale nettverket *Europe Jazz Network*. *VNJS* har nytt godt av et sterkt lokalt engasjement fra Bergen kommune og Hordaland fylkeskommune, som også har vært avgjørende for det statlige engasjementet. *VNJS* hadde i 2004 en samlet omsetning på 5,3 mill. kr.. Av dette var 1 478 000 tilskudd fra *Kulturdepartementet*, 710 000 fra fylkeskommunene, og 865 000 fra Bergen kommune. I tillegg ble det bevilget 250 000 fra *Utenriksdepartementet* i forbindelse med *Europe Jazz Launch*.<sup>29</sup>

*Nordnorsk jazzsenter (NNJS)* er det senteret som etter *VNJS* har kommet best i gang. De har hovedscene i Bodø og fylkesscener i Vadsø og Tromsø. De produserer turneer i hele Nord Norge og samarbeider tett med det fritidsbaserte musikklivet, blant annet gjennom videreføring av *Nordnorsk Ungdomsstorband*. De har i likhet med *VNJS* fått relativt mye i støtte fra det offentlige, og hadde i 2004 en omsetning på nesten 3 mill. kr., hvorav støtten fra *Kulturdepartementet* utgjorde ca. 1,5 mill, Fylkeskommunene 502 000 og Bodø kommune 167 000.<sup>30</sup>

*Østnorsk jazzsenter (ØNJS)* har hovedscene i Oslo i regi av *Blå og Oslo Jazzforum*. Det er etablert fylkessenter med fylkesscener i Østfold, Vestfold, Telemark, Buskerud, Oppland og Hedmark. Her jobbes det med hovedsakelig med arrangørutvikling, turnévirksomhet, tiltak for storbandmiljøene og for de mange profesjonelle musikerne i

---

<sup>27</sup> Opplysninger og tall hentet fra Ibid.

<sup>28</sup> Det følgende er hovedsakelig hentet fra Arnestad (2001). System eller improvisasjon? Norsk jazzforum og regionale jazzsentra fem år etter.

<sup>29</sup> Tall hentet den 02.08.2006 og 14.08.2006 fra [www.vestnorskjazzsenter.no](http://www.vestnorskjazzsenter.no), Grønningsæter (e-post). *Vestnorsk jazzsenter*

<sup>30</sup> Tall hentet den 03.08.2006 fra Wiland (e-post). *Nordnorsk jazzsenter*.

regionen. ØNJS har hatt vanskelig med å få støtte fra kommuner og fylkeskommuner, og dermed også støtte på statlig nivå. I 2004 hadde de en omsetning på ca. 2,4 mill., og av dette utgjorde støtten fra *Kulturdepartementet* på over 2 millioner (inkludert øremerkede midler til *Blå*), 100 000 fra Oslo kommune og 260 000 fra fylkeskommunene.<sup>31</sup>

*Midtnorsk jazzsenter (MNJS)* har hovedscene i Trondheim, tidligere på *Blue Garden*, men er i skrivende stund på vei inn i nye lokaler på *Solsiden*. De har vært engasjert i flere større prosjekt som for eksempel *Attaca-00*, samarbeidsprosjekt med Chick Corea og *Trondheim Jazzorkester*, og *Jazzbuss* (1999). De har også delfinansiert lokale produksjoner og etablert et ungdomsstorband. I 2004 hadde *MNJS* en omsetning på over 3,7 mill., hvorav tilskudd fra *Kulturdepartementet* utgjorde nesten 1,5 mill., fylkeskommunene 203 000 og kommunene 685 000. Støtten er også stadig økende, særlig fra kommunene og fylkeskommunene.<sup>32</sup>

*Sørnorsk jazzsenter (SNJS)* er det senteret som har slitt mest med å komme i gang, og har derfor foreløpig beskjeden aktivitet. De har blitt samlokalisert med *Vest-Agder Musikkråd* som har overtatt administrasjonen av senteret, og det forventes et samarbeid med den rytmiske utdanningen ved *Musikkonservatoriet* i Kristiansand. Omsetningen for 2004 var på 655 000, hvorav *Kulturdepartementet* bidro med 528 000, fylkeskommunene 60 000, og Arendal kommune med 10 000.<sup>33</sup>

### 3.3.3 Andre organisasjoner

På jazzfeltet finnes også organisasjoner som ivaretar og samler inn diverse jazzmateriale. Disse er *Norsk jazzarkiv* og *Jazzbasen.no*. *Norsk jazzarkiv* ble etablert i 1981 med støtte fra *Kulturdepartementet* og *Norsk kulturråd*, og mottar også i dag økonomisk støtte fra *Departementet*. Hovedoppgavene til arkivet er innsamling, registrering og systematisering av materiale (lyd, bilde og skrift) om jazz, primært om den norske jazzen, men også litt om utenlandsk jazz i Norge. Dette omfatter materiale av historisk art til bruk for dokumentasjon, studier, historieskriving, basismateriale for aktuelle informasjonsbehov osv. I tillegg har de egne arrangement, driver informasjonsformidling; delvis også overfor utlandet, og gir ut egne publikasjoner, blant annet en serie om norsk jazzhistorie (Arnestad 1996: 26). *Jazzbasen.no* er en nettbasert, jazzhistorisk kunnskapsbase om jazz i Norge. Den ble lansert i 2001, og er

---

<sup>31</sup> Tall hentet fra ØNJS (2004). Årsregnskap.

<sup>32</sup> Tall innhentet den 03.08.2006 fra Willadsen (telefon). *Midtnorsk jazzsenter*.

<sup>33</sup> Tall innhentet den 10.08.2006 fra Aasland (e-post). *Sørnorsk jazzsenter*.

utviklet i et samarbeid mellom *Norsk Jazzarkiv* og *Nasjonalbiblioteket*. Sentralt i nettstedet står en diskografisk base bygget på *Norwegian Jazz Discography 1905–1998* av Johs. Bergh overført til en database og med jevnlige oppdateringer. I tillegg inneholder basen biografier, historiske oversikter, fotografier, lydillustrasjoner og en samling med lenker til musikere, plateselskap og lignende (Valberg 2002: 67-69).

### 3.4 Utdanning

Mye tyder på at utdanningen står sentralt i utviklingen og endringene på det norske jazzfeltet, og da på flere nivåer. En jazzmusiker kan begynne utdanningen sin allerede i musikkskolen som barn, deretter fortsette ved en musikklinje på videregående for så å fullføre ved høyskole eller universitet. Jeg skal i det følgende se nærmere på utdanningsmulighetene for jazzuttøving i Norge, da hovedsakelig på høyskole- og universitetsnivå, samt jazzutdanning på kursnivå. For å få et klarere bilde av hva som skiller den norske utdanningen fra andre lands utdanning, skal jeg også foreta en sammenligning med to andre viktige utdanningsinstitusjoner i USA og Europa.

#### 3.4.1 Utdanningsinstitusjoner

Det er tidligere nevnt at musikkskoler har vært en viktig kulturpolitisk prioritering, og at det i dag er mulighet for barn i alle kommuner å benytte seg av et slikt tilbud. I tillegg er det i alle fylker mulighet for å spesialisere seg i musikk, og da også jazz, ved ulike videregående skoler. De siste årene har det også blitt stadig flere utdanningsmuligheter innenfor jazz på høyskole- og universitetsnivå. Utdanningssituasjonen for jazz i Norge blir ofte trukket fram som noe positivt og avgjørende i diskusjoner rundt norsk jazz, og det finnes her flere muligheter for utdannelse innen jazzgenren. Den første er den såkalte *Jazzlinja* ved *NTNU* i Trondheim. Den ble startet i 1979, og tok fra 1979-1991 inn i snitt 5-6 studenter, og fra 1992-2005 inn 10-11 studenter.<sup>34</sup> I 1984 ble det for første gang mulig å ta utdannelse innen rytmisk musikk ved *Høgskolen i Agder*, og i 1991 ble det første kullet med egen fagplan med alle bandinstrumenter tatt opp. Fra 1991-1999 ble det i gjennomsnitt tatt opp 11 studenter, mens det fra 2000-2005 ble tatt opp i snitt 15 studenter.<sup>35</sup> Fra høsten 2001 kunne *Høgskolen i Stavanger* tilby utdanning innen jazzpedagogikk, og de har i snitt tatt inn ca 8 studenter i året

---

<sup>34</sup> Informasjon hentet den 29.07.2006 fra [www.ntnu.no/jazzlinja](http://www.ntnu.no/jazzlinja)

<sup>35</sup> Opplysninger er innhentet den 31.08.2005 fra Tønsberg (e-post). *Høgskolen i Agder*.

siden starten.<sup>36</sup> Ved *Norges Musikkhøgskole* i Oslo kan en ta et utøvende studium i improvisert musikk/jazz. Skolen ble etablert i 1973, og har de siste årene tatt inn omtrent 6 studenter per år.<sup>37</sup> Fra høsten 2004 startet også *Griegakademiet* i Bergen opp en egen jazzlinje, og her blir det tatt opp fem studenter årlig. I tillegg er det mulig å velge improvisasjon og jazz hovedinstrument ved de musikkvitenskapelige utdanningene ved Universitetene i Oslo og Trondheim, og noen høgskoler tilbyr også kortere kurs i improvisasjon/jazz (Arnestad 2001: 21).

Av disse utdanningene er det *Jazzlinja* i Trondheim som er den antatt viktigste og mest sentrale, og det er her de fleste norske jazzmusikere har gått. Men det er også mulig å utdanne seg til jazzmusiker ved diverse utdanningsinstitusjoner i utlandet. Det påstås ofte at de ulike utdanningene har ulik profil, og at de prioriterer ulikt i undervisningen. Hvilken utdanning man har tatt, kan derfor være avgjørende for hvilken type musiker man blir. Det skal i det følgende bli sett nærmere på tre ulike typer jazzutdanninger, og hva som skiller disse fra hverandre. Disse er *Berklee* i Boston i USA, *Rytmask musikonservatorium* i København, og *Jazzlinja* i Trondheim.

### ***Berklee, USA***

*Berklee* ble etablert i 1945, og er i dag verdens største musikkutdanning. Hvert år er det 30 000 søkere til denne utdanningen, hvorav 3000 får plass. Av disse kommer 26 % fra land utenfor USA. I tillegg til å bli kjent god nok gjennom prøvespilling, må en ved denne utdanningen også betale skolepenger. Dette koster i underkant av \$22 000 per år, i tillegg til utgifter i forbindelse med diverse avgifter, bolig, forsikringer osv. Det legges normalt opp til en fire år lang utdannelse, men den kan kortes ned om nivået er tilstrekkelig høyt når en begynner. Ved skolen kan man velge å ta kurs innenfor *Music Technology*, *Professional Education*, *Professional Performance* og *Professional Writing*. De to sistnevnte inneholder fag som går på utøving eller komposisjon. De to førstnevnte inneholder derimot fag som for eksempel musikkproduksjon, business/management, kurs i det å være profesjonell musiker og lignende. Det fokuseres altså ikke bare på det rent kunstneriske, men også på det praktiske rundt det å ha musikk som yrke. Kursene kan kombineres etter ønske, og settes sammen til en grad som tilsvarer fire år – en bachelor eller diplomutdanning. Utdanningen har som

---

<sup>36</sup> Opplysninger er innhentet den 05.09.2005 fra Larsen (e-post). *Universitetet i Stavanger*.

<sup>37</sup> Opplysninger er innhentet den 15.08.2006 fra Valøen (e-post). *Norges musikkhøgskole*.

hovedmål å utdanne, lære og utvikle studenter til å kunne utøve musikk som en profesjonell karriere (Nicholson 2005: 103).<sup>38</sup>

### ***Rytmask musikkonservatorium, København (RMC)***

Utdanningen ble etablert i 1986, og anses som den viktigste utdanningen innenfor rytmisk musikk i Danmark.<sup>39</sup> At det er en rytmisk musikkutdannelse innebærer at jazz kun er en blant flere musikalske genrer det undervises i. Ved denne utdanningsinstitusjonen kan en derfor få undervisning i alt fra jazz, pop, country og verdens musikk. Hver år har skolen mellom 300 og 400 søkere, hvorav mellom 40 og 50 får skoleplass. Av disse er 20–25 % utenlandske. Av de 400 søkerne, søker ca. 100-120 på den utøvende musikerutdannelsen, og 8-10 av disse kommer inn.<sup>40</sup> Man kan velge å ta en 3-årig bachelorgrad, eller en 5-årig kandidatutdannelse. Det kreves ikke skolepenger, og studentene har krav på støtte fra *Statens Uddannelsesstøtte*. Musikerutdannelsen inneholder følgende obligatoriske fag: Hovedinstrument, bi-instrument, samspill, hørelære, rytmelære samt motorikk og koordinasjon, musikkteori og arrangement, piano, sang, kunst og kultur, pedagogikk og psykologi, bransjekjennskap og prosjektmodul. Av disse er det hovedinstrument og samspill som prioriteres høyest.

Utdanningens mål er å ”utdype kunstneriske utdannelser av høy kvalitet og jobbmessig relevans for musikklivet, samt å utbygge sin posisjon blant verdens ledende utdanningsinstitusjoner innenfor rytmisk musikk”.<sup>41</sup> For musikerutdanningen er målet at studenten ved endt utdanning ”med kreativitet og engasjement (skal) kunne inngå i gjensidig givende relasjoner ved utøvelse av musikk innenfor et bredt utsnitt av den rytmiske musikkulturen. Videre skal den studerende ha innsikt i selvstendig utviklingsarbeid”.<sup>42</sup>

### ***Jazzlinja, Trondheim***

*Jazzlinja* ble som nevnt opprettet i 1979, og er regnet som den ledende jazzutdanningen i Norge.<sup>43</sup> Hver år er det omkring 150 søkere til denne utdanningen, hvorav ca 8-10 får plass. Av de 150 søkerne er ca. 20 stykker fra utlandet (primært Sverige), men siden starten har kun 7 studenter fra utlandet fått plass. *Jazzlinja* tilbyr imidlertid et nordisk utvekslingsprogram

---

<sup>38</sup> Informasjon hentet den 16.03.06 fra [www.berklee.edu](http://www.berklee.edu)

<sup>39</sup> Informasjonen i det følgende er hentet fra [www.rmc.dk](http://www.rmc.dk), den 20.03.06, og Posthuma (2001). Professional jazz and pop music training in Europe.

<sup>40</sup> Tall for utøvende musikerutdanning hentet den 23.03.06 fra Jørgensen (*e-post*). *Rytmask musikkonservatorium*.

<sup>41</sup> Den 20.03.06 fra [www.rmc.no](http://www.rmc.no)

<sup>42</sup> Den 20.03.06 fra Ibid.

<sup>43</sup> Det følgende er hentet den 20.03.06 fra [www.hf.ntnu.no/musikk](http://www.hf.ntnu.no/musikk), [www.ntnu.no/jazzlinja](http://www.ntnu.no/jazzlinja)

som innebærer at 2-3 studenter fra andre nordiske land hospiterer der i 1-2 semestre, og omvendt.<sup>44</sup> Utdanningen tilbyr en fireårig bachelorutdanning, med mulighet for to års påbygning til mastergrad. I tillegg til jazz tilbys det ved denne institusjonen, i tillegg til en vitenskapelig musikkdel, utdanning i klassisk musikk, kirkemusikk og et åpent musikerstudie. Innenfor jazz gis det undervisning i følgende emner: hovedinstrument, gehørtrening, arrangering/komponering, teori, støtteinstrument, jazzhistorie, musikkformidling, fysiologi, og grunnleggende musikkteknologi. I tillegg finnes valgfrie delemner. Disse er: gehørtrening, kammermusikk, arrangering jazzensemble, jazzensembleledelse/direksjon, og biinstrument. Utdanningen har som overordnet mål at ” den utøvende musikkutdanningen ved *Institutt for musikk* (skal) utdanne musikere som kan fungere i de mange ulike arbeidsoppgaver og yrker som samfunnet etterspør. Studenten skal i løpet av studiet utvikle instrumentale og musikalske ferdigheter på et høyt nivå, et personlig kunstnerisk uttrykk, samt utvikle en god formidlingsevne. Studiet skal videre gi studenten evne til kritisk refleksjon og nyskapende tenkning, samt utvikle en forståelse av musikk som kunstart og dens funksjon i et kulturelt og samfunnsmessig perspektiv”.<sup>45</sup>

### **3.4.2 Sommerkurs i jazz/improvisasjon**

Det har blitt arrangert årlige sommerkurs i jazz/improvisasjon siden 1989 i regi av *FNJ* og, de siste årene, *NJF*. Det blir her tatt for seg blant annet samspill, instrumentalundervisning, harmoni-, høre- og rytmelære, og improvisasjonstrening. Målgruppa for kurset er dyktige amatører, og ca. 50 elever blir tatt opp hvert år. Kursene undervises av utøvende, profesjonelle norske jazzmusikere (Arnestad 1996: 27).

## **3.5 Formidling**

For at jazzmusikken skal kunne ha noen funksjon, er det helt avgjørende at den når ut til et publikum. Den kan da formidles på ulike steder og måter, enten live eller på plate. Konserter vil kunne skje i regi av jazzklubbene, festivalene, *Rikskonsertene* og *Distriktsmusikerordningen*, eller som et samarbeid mellom noen av disse. Når musikken skal formidles på plate, skapes behov både for innspilling og distribusjon. Dette vil plate- og distribusjonsselskaper kunne hjelpe til med. I tillegg vil aktører som for eksempel

---

<sup>44</sup> Opplysning hentet den 23.03.06 fra Inderberg (e-post). *Jazzlinja i Trondheim*.

<sup>45</sup> Den 20.03.06 fra [www.ntnu.no/jazzlinja](http://www.ntnu.no/jazzlinja)



management bidra til at kontakten mellom musiker, arrangør og andre bedres, og flere vil både kunne nå ut med musikken sin, og oppleve norsk jazzmusikk som publikum.

### 3.5.1 Jazzklubbene

Jazzklubbene i Norge utgjør grasrota i jazzmiljøet. Det er først og fremst her musikken møter sitt publikum, og det er her de fleste musikerne har sin arbeidsplass. I 2004 er antallet klubber som er medlem i *NJF* hele 62. Dette er en økning på 10 klubber siden 1997.<sup>46</sup> Det finnes også en rekke klubber som ikke er medlem i *NJF*, i tillegg til at jazzmusikere i økende grad også får spille på scener som ikke tradisjonelt har presentert jazz. Klubber som er medlem i *NJF* får også økonomisk støtte herfra. Støtten varierer fra 5000 til 90 000 kroner, avhengig av klubbens størrelse. I tillegg får noen støtte både fra det regionale jazzsenteret og fra kommunen. I takt med den generelle profesjonaliseringen av norsk jazz, blir det også i økende grad stilt profesjonelle krav til arrangørene. Dette har hevet arrangørkompetansen, men krever også en del ressurser. De aller fleste klubbene er fremdeles avhengig av frivillig dugnadsinnsats (Arnestad 2001: 17).

### 3.5.2 Jazzfestivalene

Det er kanskje jazzfestivalene folk flest forbinder med jazz. I takt med den økende interessen for jazz, og den generelle veksten i festivaler, når også jazzfestivalene ut til et stadig større publikum. I tillegg gjør profesjonaliseringen, økt innsats på markedsføring og økt bruk av musikalsk genreblanding, at flere oppsøker festivalene. Festivalene har vist seg å være den viktigste arenaen for formidling av både norsk og utenlandsk kvalitetsjazz. Her skjer også mye av nyutviklingen innenfor jazzen, blant annet gjennom bestillingsverk og gjennom lanseringskonkurransen *Jazzintro*. Det er normalt også stor mediedekning av festivalene, sammenlignet med den tradisjonelle konsertdriften. Dette vil naturlig nok skape mer interesse for, og oppmerksomhet rundt festivalene og de artistene som opptrer der, enn for eksempel de ulike jazzklubbene.

Økonomisk har jazzfestivalene også vært i vekst de siste årene. I 1994 var det fem statsstøttede jazzfestivaler i Norge med en samlet statstøtte på 2,7 mill. kroner. I 2005 var

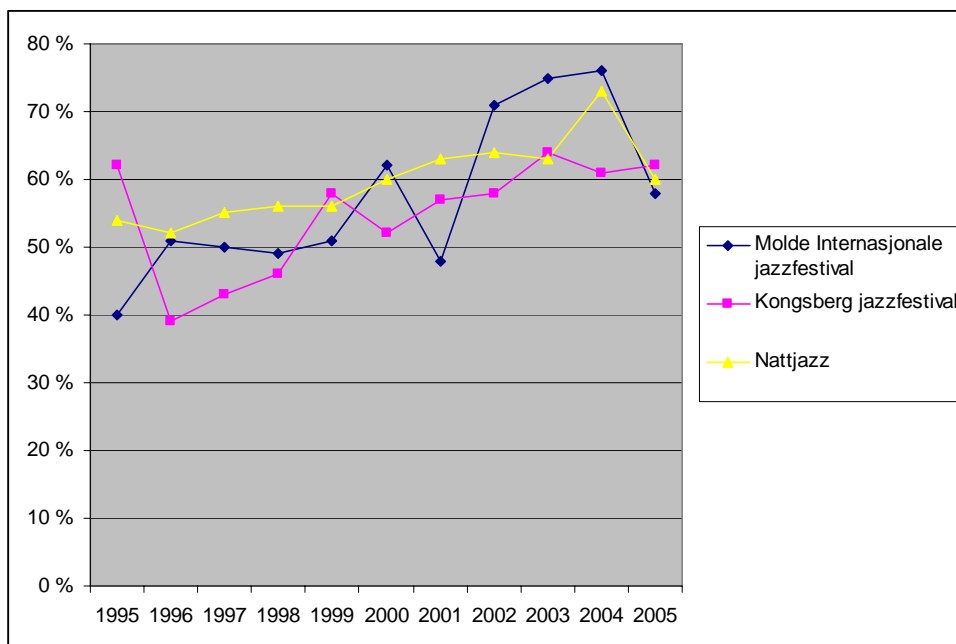
---

<sup>46</sup> Tall hentet fra *NJF* (2003-2004). Årsmelding.

antallet 12 festivaler, og en samlet statsstøtte på over 10 mill. kroner.<sup>47</sup> De fem festivalene på begynnelsen av 90-tallet hadde til sammen en omsetning på 20 mill. kroner og 50 000 solgte billetter. De 12 som eksisterer i dag har en omsetning på omtrent 72,5 mill. kroner og har nesten 28 mill.kr. i billettinntekter.<sup>48</sup>

Festivalene nyter også godt av bidrag fra de mange frivillige hvert år. I 2000 var det over 3000 personer som jobbet som frivillig på de ulike festivalene. Men til tross for alt dette viser det seg likevel at de sliter med økonomien. Svært mange leverer negative driftsresultat når festivalen er over (Arnestad 2001: 18-19).

På de norske festivalene opptrer også norske artister hyppigere. I tabellen nedenfor har jeg sett nærmere på programmene til de tre største festivalene i Norge, *Moldejazz*, *Kongsberg jazzfestival* og *Nattjazz*.<sup>49</sup> En kan her se at det har vært en økning, om noe ujevn, de siste årene. I noen tilfeller vil norske artister bli foretrukket blant annet fordi det er billigere for arrangøren med tanke på reisekostnader og lignende. Men de siste årene har støtten økt også til festivalene, samtidig som norske jazzartister opptrer i økende grad. Dette burde tilsa at norsk jazz i stor grad foretrekkes framfor utenlandske band.



<sup>47</sup> Opplysninger hentet fra *Kulturrådet* (1995-2005). Årsmeldinger.

<sup>48</sup> Tallene er fra 2005 og er hentet inn 03.08.06-22.08.06 fra *Sildajazz* (2005). Årsmelding, Anderson (e-post). *Canal Street*, Bjelland (e-post). *Maijazz*, Fidjestøl (e-post). *Kongsberg jazzfestival*, Fosbakken (e-post). *Døljazz*, Kjeldsen (e-post). *Sortland jazzweekend*, Kvikne (e-post). *Balejazz*, Otnæs (e-post). *Moldejazz*, Sandbakk (e-post). *Trondheim jazzfestival*, Skjerdal (e-post). *Nattjazz*, Teigene (e-post). *Oslo jazzfestival*, Trana (e-post). *Vossajazz*.

<sup>49</sup> Tall hentet fra de ulike festivalenes hjemmesider den 05.08.06; [www.kongsberg-jazzfestival.no](http://www.kongsberg-jazzfestival.no), [www.moldejazz.no](http://www.moldejazz.no), [www.nattjazz.no](http://www.nattjazz.no)

### 3.5.3 Plateselskaper

Grunnet liten interesse for å gi ut jazz på de større plateselskapene, startet *Norsk jazzforbund* i 1982 plateselskapet *ODIN* (Arnestad 1996: 25). De siste årene har derimot interessen for jazz økt, og flere plateselskaper viser interesse for genren. *ODIN* har derfor på mange måter blitt overflødig og har ikke hatt utgivelser på noen år. Katalogen var fra 2003 lisensiert av et annet plateselskap, *Curling Legs*, og distributørselskapet *Musikkoperatørene* distribuerer platene.

Under den første norske gullalderen i norsk jazz på 70-tallet, hvor Garbarek sto i spissen, begynte det tyske plateselskapet *ECM* å vise interesse for norsk jazz. Denne interessen har også vedvart, og selskapet står også i dag for flere norske jazzutgivelser med blant andre Nils Petter Molvær, *Tord Gustavsen Trio* og *Christian Wallumrød Trio*. Men i Norge viser de store plateselskapene kun moderat interesse for jazz. Kun *Universal* har norske jazzutgivelser, Silje Nergaard og Christina Bjordal for eksempel, og står i tillegg for distribusjonen av noen andre jazzutgivelser fra mindre selskap. Mange selskap som gir ut norsk jazz er startet opp i idealistisk ånd, enten av musikere selv, eller av andre entusiaster. Noen av disse selskapene har klart å vokse seg relativt store, og kan i dag drive i forholdsvis stort omfang. Eksempler på slike selskap er Bugge Wesseltofts *Jazzland Recordings*, etablert i 1996 med artister som *Bugge Wesseltoft - New Conception of Jazz*, *Wibutee*, Sidsel Endresen, Eivind Aarset, *Atomic* m.fl., *Curling Legs*, etablert i 1992, med artister som *Come Shine*, Solveig Slettahjell, Audun Kleive m.fl., *Rune Grammofon*, etablert i 1998 med artister som Arve Henriksen, *Supersilent*, *Susanna and the Magical Orchestra* m.fl. og *Smalltown Supersound (Smalltown Superjazz)*, etablert i 1993 med artister som *Jaga Jazzist*, *The Thing* m.fl.. Disse selskapene står i noen grad for distribusjonen av platene selv, men får også hjelp av større selskap som *Universal* og *ECM*. Av mindre selskaper finnes *Sofa*, etablert i 2000 (Paal Nilssen-Love, Ingebrigt Håker Flaten m.fl.), *Jazzaway*, etablert i 2003 (*Jazzmob*, *The Core* og *Crimetime Orchestra*), *NORCD*, etablert i 1991 (*Veslefrekk*, *Ivar Kolve Trio*, *Close Erase*), *Bergland Productions*, etablert i 2000 (*Urban Connections* m.fl.), *AIM (Motif*, Mats Eilertsen m.fl.) og nyetablerte *Upnorth Discs*. Utgivelsene på disse selskapene distribueres i hovedsak av *Musikkoperatørene*, og noen utenlandske distributører når det er snakk om distribusjon til utlandet.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Navn på plateselskaper og distributører er i hovedsak hentet fra *Faro Musikkguiden*, [www.musikkguiden.info](http://www.musikkguiden.info)

### 3.5.4 Management

Management har blitt stadig vanligere på det norske musikkmarkedet, og i dag finnes det om lag 170 ulike management byråer her i landet.<sup>51</sup> Hovedoppgaven til en manager er å booke konserter for bandet eller artisten han/hun representerer, men det er også viktig å ta seg av kontakten med plateselskap, media, offentlige støtteordninger, sponsorer og så videre (Dalchow, Haugen et al. 2004: 21). Innenfor jazz er det ofte vanlig at artistene fungerer som sin egen manager, eller bruker bookingbyråer kun for konsertbooking. Men det finnes noen få management i Norge som opererer innefor jazzfeltet, for eksempel *Kalleklev Management* og *Musikkprofil*. *Kalleklev Management* har artister som Nils Petter Molvær, Arve Henriksen, *Supersilent*, *Wibutee* og *Susanna and the Magical Orchestra*, mens *Musikkprofil* har *Atomic*, *Crimetime Orchestra*, *The Core*, *Humcrush* og *Tord Gustavsen Trio* i sin stall.

## 3.6 Mediesituasjonen

Norge er et lite land, med få innbyggere. Hele 75 % av befolkningen er bosatt i distriktene, og de høye fjellene, fjordene og dalene, bidrar til å dele landet inn i mange små lokalsamfunn med en sterk tilhørighet og identitet. Dette gjenspeiles også i den norske mediestrukturen, hvor særlig lokalpressen står sterkt. Ingen andre steder i verden leses det så mange aviser som nettopp i Norge, 600 aviser per 1000 innbygger, og det er i hovedsak geografien som er avgjørende for hvilken avis en leser. Det vil si at det er vanlig å dele avisene inn i riksaviser, regionsaviser og lokalaviser. Riksavisene vil da leses av alle uavhengig av bosted, mens regionsavisene og lokalavisene i all hovedsak leses av de som bor i regionen og i lokalsamfunnet (Østbye 2004: 157-161). I tillegg bidrar den nevnte pressestøtten til å opprettholde en bred pressestruktur, hvor både små lokalaviser og meningsdannende aviser har bedre forutsetninger for å overleve, og gir aviser en større frihet til å skrive om det de vurderer som viktig og interessant, enn om de kun skulle vært avhengig av annonsører og monopolistiske eiere.

I dag eksisterer det ett rent jazztidsskrift i Norge, nemlig *Jazznytt*, som utgis av *NJF*, og kommer ut ca. 6 ganger i året. Her kan man lese om norsk og utenlandsk jazz, i form av anmeldelser, intervjuer, nyhetssaker, debatter osv. Ellers er avisene de viktigste formidlerne av jazzstoff, men det varierer hvor mye plass jazzen får i de ulike avisene. Riksavisen *Dagbladet* er kjent for å skrive en del om jazz. Journalist Terje Mosnes har jobbet i avisen i mange år, og har alltid hatt et spesielt fokus på jazz. Hver onsdag har han en fast spalte hvor

---

<sup>51</sup> Tall hentet den 19.07.06 fra [www.mic.no](http://www.mic.no)

han anmelder 3 ulike jazzplater, og ellers gjøres det saker i forbindelse med konserter og lignende, og plater anmeldes jevnlig. Riksavisen *VG* har ingen fast jazzspalte og anmelder bare sporadisk jazzplater de mener har interesse for deres lesere. Regionsavisen *Aftenposten* har et spesielt fokus på jazz hver mandag, hvor det primært blir gitt plass til anmeldelser. Ellers blir det skrevet etter konserter og andre begivenheter. Regionsavisen *Bergens Tidende* har en side annenhver onsdag som de vier til jazzsaker og plateanmeldelser. Ellers skrives det også fortløpende i forbindelse med konserter og lignende. Regionsavisen *Adresseavisen* har ingen fast jazzspalte, men skriver fortløpende i forbindelse med plateutgivelser, konserter og andre begivenheter i jazzsammenheng. Regionsavisen *Nordlys* har spalten *Jazzhjørnet* hver onsdag hvor nye jazzutgivelser anmeldes, og ellers skrives det i forbindelse med konserter og lignende. Lokalavisen (byavisen) *Dagsavisen* har en fast jazzspalte hver søndag; *Jazz på søndag* hvor en side vies til intervjuer og lignende av norske og utenlandske jazzartister. Ellers skrives det fortløpende i forbindelse med utgivelser og konserter. Den meningsdannende, riksdekkende avisen *Dagens Næringsliv* har ikke artistintervjuer eller konsertanmeldelser, men anmelder tre plater hver lørdag, deriblant en innen jazzgenren. Ellers skriver de riksdekkende og meningsdannende avisene *Morgenbladet*, *Klassekampen* og de mindre avisene lite og sporadisk om jazz, og vanligvis bare i forbindelse med større konserter, og enkelte utgivelser.<sup>52</sup>

Av de norske radiokanalene, er det primært én som sender jazz, nemlig *NRK P2*. Her finnes programmene *Jazz jorda rundt*, som sender konserter fra Europa, *Jazzbasillen*, som er et aktualitetsprogram for jazz, *Jazzklubben*, som er et magasinprogram for jazz, og *Studio Sokrates*, som omhandler jazz og filosofi. I tillegg hender det ofte at jazzutøvere blir *Ukas P2-artist*, og blir viet en halvtime fem dager den aktuelle uka, til intervjuer og lignende. Ellers kan det noen ganger bli spilt jazzlåter i de andre kanalene, men ingen andre har programmer som er viet bare til jazz.<sup>53</sup>

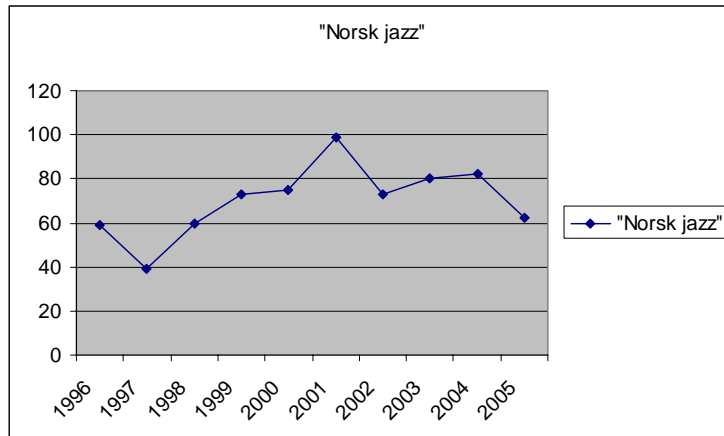
Innenfor TV er det enda mindre jazz. Ingen av kanalene har faste jazzprogrammer, men *NRK 1* og *NRK 2* har av og til historiske og biografiske programmer om jazz, og de kringkaster i enkelte tilfeller jazzkonserter. I tillegg forekommer det noen ganger "jazznyheter" i nyhetsendingene eller i *Kulturnytt*. I de kommersielle kanalene, *TV2*, *TV3* og *TVN*, opptreer jazzen ytterst sjelden.

---

<sup>52</sup> Informasjon om jazzdekning i de ulike avisene er blant annet hentet 21.11.05 – 03.12.05 fra Bakkemoen (e-post). *VG*, Haugen (e-post). *Klassekampen*, Hemmen (e-post). *Morgenbladet*, Moe (e-post). *Nordlys*, Nordahl (e-post). *Dagens Næringsliv*.

<sup>53</sup> Informasjon hentet den 04.08.06 fra [www.nrk.no](http://www.nrk.no)

For å få et klarere bilde av omfanget av pressedeckningen av norsk jazz, vil jeg her ta for meg et konkret tallmateriale. Jeg har gjort et søk på ”norsk jazz” i *atekst.no*, fra 1996 til 2005 i *VG*, *Dagbladet*, *Aftenposten*, *Bergens Tidende* og *NTB*, for å se om det har vært en utvikling. Et slik søk vil naturlig nok utelukke mange artikler om norsk jazz, fordi en artikkelforfatter ikke alltid vil understreke at det er nettopp norsk jazz det er snakk om. Men søket vil blant annet kunne belyse hvorvidt norsk jazz som fenomen har fått mer oppmerksomhet i pressen.<sup>54</sup>



Grafen viser en svak, og noe ustabil økning fram til ca. 2001, før det igjen går nedover igjen. Det kan tyde på at pressen i disse første årene ble oppmerksom på at det var mye aktivitet innenfor norsk jazz. Når grafen fra 2001 viser en nedgang i antall treff på ”norsk jazz” kan dette enten bety at pressen skriver mindre om norsk jazz igjen, eller at interessen for fenomenet ”norsk jazz” oppfattes som mindre interessant. Men tallene er som nevnt unøyaktige, og det er derfor vanskelig å dra ut en sikker konklusjon av dette.

Men hvor mye omtales de enkelte norske band og utøvere? Nedenfor finnes en oversikt over anmeldelser av norsk jazz i den norske pressen. Det er her gjort et utvalg av norske utgivelser; åtte band/utøvere, og to utgivelser fra hver av disse. I utvalget har jeg lagt vekt på en genremessig spredning, slik at de ulike jazzuttrykkene er representert. Dette innebærer at Garbarek er med som representant for den begynnende genreoverskridende jazzen, mot folkemusikk, og fordi han fremdeles i dag regnes som den største internasjonale jazzstjernen vi har. Silje Nergaard og *Tord Gustavsen Trio* representerer begge mainstreamjazzen, med og uten vokal. Og de resterende representerer de ulike nye genreoverskridende uttrykkene: Nils Petter Molvær og Bugge Wesseltoft mot elektronika, *Supersilent* som samtidsmusikk og støy, Arve Henriksen mot samtidsmusikk, og *The Thing*

---

<sup>54</sup> Søkert er gjort den 27.06.06 i [www.retriever-info.com](http://www.retriever-info.com)

mot rock. I tillegg representerer utvalget en spredning i type plateselskap; fra de små norske som *Jazzland Recordings* og *Rune Grammofon*, til store selskaper som *Universal* og *ECM*. Det er også gjort et utvalg av medier; ett jazztidsskrift, to riksaviser (tabloidaviser) og to regionsaviser. Disse vil i utgangspunktet ha ulike prioritering av jazz fordi de henvender seg til ulike typer lesere: *Jazznytt* til de spesielt jazzinteresserte, riksavisene til en bredest mulig del av befolkningen, og regionsavisen hovedsakelig til innbyggerne i den aktuelle regionen. Det blir her sett på hvorvidt de ulike platene blir anmeldt i de ulike mediene, og om de blir vurdert positivt eller negativt.<sup>55</sup>

Band	Plate	Musikalsk retning	Medie					Sum
			Jazznytt	VG	Dagbladet	Aftenposten	Bergens Tidende	
			Pos./neg.	Pos./neg.	Pos./neg.	Pos./neg.	Pos./neg.	
Supersilent	1-3	Impro	Negativ			Positiv		1/1
(Rune Grammofon)	6	Impro	Positiv	Positiv	Positiv	Positiv	Positiv	5/0
Bugge Wesseltoft	NCOJ	Elektronika jazz	Positiv		Positiv			2/0
(Jazzland)	Moving	Elektronika jazz	Negativ	Negativ	Negativ	Negativ		0/4
Silje Nergaard	Port of Call	Vokaljazz, mainstream	Positiv	Positiv	Positiv	Positiv	Positiv	5/0
(Universal)	Nightwatch	Vokaljazz, mainstream	Positiv	Positiv	Positiv	Positiv	Positiv	5/0
Jan Garbarek	Visible World	Verdensmusikk/ jazz	Negativ	Positiv	Positiv	Positiv	Positiv	4/1
(ECM)	In Praise of Dreams	Verdensmusikk/ jazz	Negativ	Positiv	Positiv	Positiv	Positiv	4/1
Arve Henriksen	Sakuteiki	Avant garde	Positiv		Positiv	Positiv		3/0
(Rune Grammofon)	Chiaroscuro	Avant garde	Positiv	Positiv	Positiv			3/0
Nils Petter Molvær	Khmer	Elektronika jazz	Positiv		Positiv	Positiv	Positiv	4/0
(ECM/Sula)	Streamer	Elektronika jazz	Positiv				Positiv	2/0
Tord Gustavsen Trio	Changing Places	Mainstream	Positiv	Positiv	Positiv	Positiv	Negativ	4/1
(ECM)	The Ground	Mainstream	Negativ	Positiv	Positiv	Positiv		3/1
The Thing	She knows	Frijazz/rock	Positiv		Positiv			2/0
(Crazy Wisdom/Smalltown Supersound)	Garage	Frijazz/rock			Positiv			1/0
Sum			10/5(15)	8/1(9)	13/1(14)	10/1(11)	7/1(8)	48/9(57)

Oversikten viser en forholdsvis bred dekning av norsk jazz i den norske pressen. Ikke overraskende er det jazzmagasinet *Jazznytt* som anmelder flest plater, men *Dagbladet* ligger tett under. Det er den mest tilgjengelige jazzen, med Jan Garbarek, Silje Nergaard og *Tord Gustavsen Trio* som hyppigst blir anmeldt med ti og ni anmeldelser av ti mulige, mot for eksempel Arve Henriksens seks og *The Things* tre. De tre førstnevnte er også på store plateselskaper som *Universal* og *ECM*, som naturlig vil ha et bedre distribusjonssystem og så videre enn de mindre selskapene. Sett bort fra *Jazznytt*, skal de andre avisene nå ut til en bredest mulig del av befolkningen. Det er derfor naturlig at disse avisene i større grad vil prioritere mer tilgjengelige uttrykk framfor smal musikk. Men det er også ofte den tilgjengelige musikken som her blir positivt vurdert. For eksempel får Silje Nergaard fem av fem mulige positive anmeldelser på begge platene sine. Arve Henriksen, Nils Petter Molvær og *The Thing* får heller ingen dårlige anmeldelser, men er ikke like ofte vurdert, sannsynligvis

<sup>55</sup> Anmeldelsene er hentet fra Ibid, *Jazznytt* (1996-2005). Se vedlegg 1 for anmeldelsene i sin helhet.

grunnet det mindre tilgjengelige uttrykket. *Jazznytt* er de som i størst grad også gjør negative vurderinger av musikken, og er de eneste som har gitt dårlig kritikk til begge Garbarek sine plater. Dette kan skyldes at de som jobber mer med jazz også er de som i størst grad verdsetter fornying, og derfor også de nye, norske jazzuttrykkene. I tillegg er det gjerne slik at nyskapende musikk, som de fleste platene i utvalget representerer, krever en viss kompetanse hos anmelder for å kunne bli tilfredsstillende vurdert. Dette hovedsakelig fordi vurdering ofte er enklere når sammenligningsgrunnlaget er større, noe som naturlig faller bort når det er snakk om nyskapende musikk. For en som ikke sitter på tilstrekkelig med slik kompetanse, vil det være vanskelig å skulle argumentere for en negativ vurdering. Siden *Jazznytt* er en spesialtidsskrift er det naturlig å anta at kunnskapsnivået er noe høyere her, og at det derfor også oftere blir gjort negative vurderinger.



## 4.0 Jazzfeltets egenvurdering; avgjørende faktorer for endring

Utredningen av det norske jazzfeltet viste at det de siste årene har vært en betydelig økning i aktivitetsnivå, hvor flere aktører har kommet til, mer penger er bevilget til feltet og så videre. Denne utviklingen virker å komme som en konsekvens av en musikalsk utvikling som har foregått de siste 10-15 årene. Det er bred enighet blant informantene om at den norske jazzen de siste årene har vært gjennom en kreativ utvikling, som skiller den både fra jazz andre steder, og fra jazz som ble spilt her tidligere.<sup>56</sup> Både Arve Henriksen, Bugge Wesseltoft, Ole Morten Vågan, John Pål Inderberg, Rune Kristoffersen, Martin Revheim, Terje Mosnes, Nina Torske og Sverre Lunde er enige i at den norske jazzen av i dag kan karakteriseres med musikalsk åpenhet og en vilje til eksperimentering. Særlig trekker de fram viljen til å søke inspirasjon fra andre miljøer og genre, og mener dette har vært med på å skape noe genuint nytt. I tillegg fremhever både Nina Torske, Sjur Færøvig og Mette Hagen det kvalitative høye nivået. Men Martin Revheim mener at det låter mer typisk norsk av for eksempel Arild Andersen og Jan Garbarek, og at lyden i dag, med for eksempel Håkon Kornstad og Paal Nilssen-Love, er mer internasjonal. Vågan mener at det til tider kan bli litt vel mye fokus på det frie og nyskapende: ”I Norge er det jo nesten skam å spille en vanlig låt. Det blir litt sånn: ”Nei, fy faen, nå spilte vi altfor streit”. Wettre mener derimot at den norske jazzen ikke er så annerledes, og at om en leter godt nok innenfor den amerikanske jazzen, vil en finne tilsvarende musikk der. Han mener også at de norske musikerne kan bli vel opptatt av å være individuelle, og liksom skal finne opp hjulet på nytt hele tiden. Han mener dette kan føre til at musikken blir kjedelig. Men de som er i stand til å takle disse musikalske utfordringene, mener han kan gjøre det veldig bra. Storm Mathisen er i likhet med Wettre kritisk til om det er noe nytt med den norske jazzen: ”Den største forskjellen er at man definerer jazz helt annerledes enn man gjorde før. Det er ikke akkurat norsk mainstreamjazz som er ute og erobrer verden”.

Det aller meste tyder på at den norske jazzmusikken har gjennomgått en endring, og at dette er en endring som settes pris på av svært mange. Den musikalske endringen gir

---

<sup>56</sup> Sitatene i denne delen av oppgaven er alle hentet fra intervju gjort med de ulike informantene; Eldridge (intervju). *SoundUK*, Færøvig (intervju). *Norsk kulturråd*, Gjermundsen (intervju). *Utenriksdepartementet*, Hagen (intervju). *Kulturdepartementet*, Henriksen (intervju). Musiker, Kristoffersen (intervju). *Rune Grammofon*, Lunde (intervju). *Utenriksdepartementet*, Mathisen (intervju). Musiker, Mosnes (intervju). *Dagbladet*, Nicholson (intervju). Skribent *Jazzwise*, *The Observer* osv. , Opdahl (intervju). *Norske Ambassaden* i London, Torske (intervju). *Kalleklev management*, Vågan (intervju). Musiker, Wesseltoft (intervju). Musiker/*Jazzland Recordings*, Wettre (intervju). Musiker, Inderberg (telefonintervju). *Jazzlinja* i Trondheim, Neset (telefonintervju). *The Wire*, Revheim (telefonintervju). *Blå/Kongsberg jazzfestival*, Talkington (telefonintervju). *BBC*.

ringvirkninger til det resterende delen av feltet, i form av økt aktivitetsnivå, som igjen vil virke utviklende på det musikalske. På den måten får man en utvikling og endring som omfatter hele jazzfeltet. Men hvordan har denne endringen kunnet skje? I mitt intervjumateriale, har det dukket opp en del faktorer som kan være med på å gi en forklaring på dette. Disse er enten av kulturpolitisk eller av ikke-kulturpolitisk karakter. I det følgende vil det bli gjort en vurdering av de ulike faktorene, angående hvor avgjørende de har vært for endringen på det norske jazzfeltet. Først basert på en vurdering gjort av informantene som representerer ulike deler av feltet, samt vurderinger hentet fra sak i *Jazznytt* (Jazznytt 2003), og til slutt gjennom en egen kommentar. Helt til slutt i kapittelet vil jeg komme med en oppsummerende kommentar hvor jeg setter de kulturpolitiske faktorene opp mot de ikke-kulturpolitiske for å se hvem som har vært mest avgjørende for endringen på det norske jazzfeltet.

## **4.1 Kulturpolitiske faktorer**

Under kulturpolitiske faktorer har jeg valgt å plassere kulturpolitiske tiltak, offentlig støtte, utdanning og administrative organisasjoner. Disse er i stor grad rene kulturpolitiske initiativ, eller, som er tilfelle med organisasjonene, drives både ved hjelp av mye offentlig støtte, og oppfattes som bindeleddet mellom myndighetene og den utøvende delen av jazzfeltet.

### **4.1.1 Kulturpolitiske tiltak**

Kulturpolitiske tiltak som er ment å fremme et bredt spekter av kulturlivet, og nå ut med dette til flest mulig, finnes det mange av. Innenfor jazzfeltet er det *Rikskonsertene* og *Distriktsmusikerordningen* som er de mest sentrale i så måte, fordi de bidrar til tidlig eksponering av musikk både til kommende musikere og publikummere.

#### ***Vurdering angående kulturpolitiske tiltak***

Selv om mye tyder på at disse tiltakene er viktige for endring på jazzfeltet, nevnes de ikke hyppig av informantene. I noen grad blir *Rikskonsertene* nevnt, ofte sammen med festivalene og klubbene, av informantene fra det utøvende delen av feltet. Ellers nevnes *Distriktsmusikerordningen* ikke av noen, men fra de kulturpolitiske instansene nevnes kulturpolitiske tiltak generelt i noen grad.

### ***Kommentar***

Slike typer kulturpolitiske tiltak det her er snakk om, er av en mindre synlig karakter enn for eksempel offentlig støtte. Dette er tiltak som legger grunnlaget for musikalsk utvikling, og ikke blant de som gir støtte til et allerede etablert felt. Denne faktoren blir derfor mindre synlig, og vil ikke framstå som den mest opplagte faktoren som ligger bak dagens sterke jazzscene. Det kan være en av årsakene til at informantene i så liten grad nevner disse tiltakene. I tillegg kan det selvsagt også være slik at dette ikke nevnes fordi mange ikke vurderer dette som viktig. Det vil nok være delte meninger om dette på feltet, men noen vil etter all sannsynlighet vurdere disse tiltakene som viktige i den musikalske utviklingen selv om det er en faktor en ikke umiddelbart legger merke til og forbinder med jazzfeltet.

#### **4.1.2 Offentlig støtte**

Et av de viktigste kulturpolitiske virkemidlene er offentlig støtte. Denne blir oftest gitt som økonomisk bevilgning direkte til musikere eller til andre aktører innenfor jazzfeltet, som for eksempel jazzorganisasjoner og arrangører, men kan også komme i form av andre typer tiltak.

#### ***Vurdering angående offentlig støtte***

Den offentlige støtten blir av flere nevnt som en viktig bidragsyter til den norske jazzsuksessen. Både Arve Henriksen, Ole Morten Vågan, Petter Wettre, Rune Kristoffersen, Martin Revheim, Nina Torske og Terje Mosnes er enige i nettopp dette. Vågan, Wettre og Revheim er opptatt av at denne støtten skaper en trygghet som gjør det enklere å ha fokus på den musikken en skal lage. Revheim og Mosnes vektlegger begge rollen til *NJF*, som Revheim mener er flinke til å ha fokus på at musikken skal ha et mottakerpublikum, og Mosnes mener er viktige i forhold til det å ha en dialog med myndighetene, og for å ha noen å kanalisere støtte gjennom. Men flere mener også at støtten burde bli fordelt på en annerledes måte. Henriksen, for eksempel, mener at støtteordningen ofte får et kortsiktig preg fordi det i all hovedsak bare gis støtte til nye band og til prosjekter som kan komme opp med noe helt nytt. Han mener det hadde vært mer fruktbart med en mer prosjektbasert støtteordning, med en større ad hoc pott hvor en kunne søke for å få toppfinansiert turneer, plateprosjekter og så videre. Wesseltoft er i stor grad enig med Henriksen, og mener støtten blir for lite langsiktig, og at den bør være mer prosjektbasert.

Også i utlandet anses den offentlige støtten å spille en viss rolle. Anne Hilde Neset og Fiona Talkington mener forholdene for de norske musikerne er bedre enn for eksempel de britiske når det kommer til dette. Stuart Nicholson ser også positivt på det norske systemet

hvor en for eksempel kan søke om støtte til både å komponere og til å øve. Han mener dette frigjør de norske musikerne fra markedsmekanismene, som for eksempel de amerikanske musikerne blir nødt til å forholde seg til, og som han mener er svært uheldig.

### ***Vurdering fra offentlige instanser***

Mette Hagen i *Kulturdepartementet* mener det er et bredt sammensatt vev av virkemidler som har bidratt til at den norske jazzen har hevet seg, både musikalsk, men også organisatorisk. Dette resulterte i *Stortingsmelding 61, 91/92 – Kultur i tiden*, som tok initiativ til en utredning på feltet, og ble et gjennombrudd for jazzpolitikken. Dette ble starten på en infrastruktur på området, og jazzen ble et satsningsområde. Det er fra politisk hold satt i gang flere tiltak og ordninger som er med på å støtte den norske jazzen. Hagen nevner spesielt støtten til å bygge opp de regionale jazzsentrene, og ulike støtteordningene som musikere kan søke på som for eksempel reisestøtte og ensemblestøtte, i tillegg til ordninger som *Innkjøpsordningen for fonogram*, festivalstøtte, *Musikkverkstedsordningen* og så videre. Hagen mener ikke at den offentlige støtten er hovedårsaken til den norske jazzsuksessen, men utelukker heller ikke at det har hatt en viss betydning: ”Gjennom de tiltakene som er nevnt ovenfor, har vi kommet i en situasjon hvor det finnes flere utøvere, flere spillesteder, flere fonogrammer og økte muligheter for publikum til å oppleve jazz av høy kvalitet.”

Sjur Færøvig i *Norsk kulturråd* mener de alltid har sett på jazzen som et felt det har vært viktig å følge med på: ”*Kulturrådet* har på en måte vært et sted hvor man har gitt penger til prosjekter som ikke har vært bredt forankret verken i det politiske miljøet eller befolkningen for øvrig. Og jazzen har jo vært, i alle fall den gangen, var den jo smal”. Han nevner blant annet *Moldejazz* som *Kulturrådet* var med på å starte, til tross for det ble gjenstand for mye diskusjon og kritikk. På 90-tallet skjedde det en økning i bevilgningen til feltet, hevder han. Og dette henger klart sammen med *Jazzlinja* og effekten av denne. ”Nå er ikke jeg noen jazzhistoriker, men 80-tallet var vel ingen blomstringstid når det gjelder jazz. Men så kom det veldig mye spennende på 90-tallet, og i tråd med det, ble også bevilgningene til feltet økt”. *Kulturrådet* fikk i oppgave av *Departementet* å utrede en modell for lansering av jazzfeltet i Norge. Etter at det arbeidet ble satt i gang mener Færøvig at det har vært en god dialog med jazz-Norge: ”Og *Kulturrådet* har, innenfor de rammene vi har hatt, som er begrensede, kunnet bidra med å gi penger, og fagpolitisk tyngde til jazzprosjekter”. Mer konkret foregår det en grundig saksbehandling, innenfor utvalg som er sammensatt av eksperter med kompetanse på de ulike feltene. Færøvig mener det hersker en åpen kultur i *Kulturrådet*, hvor det i stor grad blir hentet inn kompetanse utenfra. Disse skal hentes inn fra

hele landet, og de skal representere en genremessig bredde. Uten bakgrunn i konkrete tall, mener Færøvig at jazzfeltet kommer godt ut når det gjelder bevilgninger: ”Jazzen er den genren som får mest penger til festivalfeltet. Festivalene står sterkt i Norge. De har lang tradisjon, og jeg tror festivalarenaen som arena er viktig for genren”. Færøvig merker også at det er et stort behov ute blant musikerne som *Kulturrådet* med sine begrensede midler ikke kan klare å tilfredsstille: ”Vi har en tildelingsprosent på 11-12 % i forhold til søkermassen”. Siden midlene er så begrensede ”er vi opptatt av å bruke dem slik at vi komplementerer de andre ordningene, at vi fyller igjen de hullene som er”. Færøvig mener at den offentlige støtten helt opplagt gir en positiv effekt, og viser blant annet til festivalene, storbandene og de regionale jazzsentrene, som han mener vanskelig ville klart seg så bra uten støtte. Men han understreker at dette er vel anvendte penger: ”Man får jo veldig mye igjen for de pengene man putter i prosjekter når de er på et høyt nivå. Og det er jo jazzen”.

### ***Kommentar***

Det synes en bred enighet om at den offentlige støtten er et viktig virkemiddel innenfor det norske jazzfeltet, og i det å skulle fremme den norske jazzen, men det meste tyder på at denne støtten kan være krevende å få. *NJF* fikk offentlig støtte først i 1980, og denne støtten var da svært beskjeden. Jazz som genre ble første gang nevnt i *Kulturmeldinga* i eget underkapittel i 2002, og det er først de siste årene at det har kommet en merkbar økning i bevilgningene til jazzfeltet. Av dette kan en forstå at bevilgninger fra det offentlig først og fremst blir gitt til aktører som på en eller annen måte har gjort seg fortjent til det. Det norske jazzfeltet har vært under en voldsom utvikling de siste årene, både med tanke på det musikalske, men også i miljøet rundt musikken. Dette har både ført til at myndigheten i større grad vurderer jazzen som noe det er verdt å satse penger på, og at feltet har utviklet flere aktører som har vist seg verdig offentlig støtte, som for eksempel flere festivaler og de regionale jazzsentrene.

Dette har også skjedd i en tid da også selve støtteordningene har gjennomgått endringer. Stadig flere støtteordninger blir delegert bort fra *Kulturdepartementet*, og overført til andre instanser. Særlig *Norsk kulturråd*, som er etablert etter prinsippet om armlengdes avstand, og derfor i stor grad skal fordele støtte til de ulike aktørene på kulturfeltet uavhengig av myndighetene. Her blir det satt ned ulike utvalg, med representanter fra det respektive feltet, som skal fordele støttepengene. På den måten skal fordelingen av støtte bli foretatt av en kompetent gruppe mennesker, og dermed på best mulig måte.

Denne støtten medfører derfor en vesentlig markedsregulering som bedrer forholdene for smal musikk, slik som jazz er, og gjør at feltet kan opprettholdes. Men selv om det er bred

enighet om at den offentlige støtten er viktig, hersker det til dels en uenighet om hvordan disse støttepengene best kan benyttes, spesielt i den utøvende delen av feltet, og i særlig grad musikerne. Både Henriksen og Wesseltoft mener altså at mye av støtten har et for kortsiktig perspektiv, og at den i større grad bør være prosjektbasert. Dette kan tyde på at dialogen mellom de bevilgende instanser og mottakerne bør bedres, og at noen av ordningen kanskje bør revurderes. På den måten kan kanskje de offentlige midlene bli bedre benyttet, og den norske jazzen få ytterligere bedre levekår.

#### **4.1.3 Utdanningssituasjonen:**

Som nevnt er det gode muligheter innen musikkutdanning i Norge. Barn i alle kommuner har mulighet for musikkundervisning ved sin kommunale musikkskole, og for de som ønsker å utdanne seg til jazzmusiker, kan en i dag gjøre dette både i Trondheim, Oslo, Stavanger, Bergen, Tromsø og Kristiansand. Denne gunstige situasjonen for musikalsk kompetansebygging blir også ofte trukket fram som en viktig forklaring på hvorfor den norske jazzen har hatt slik suksess de siste årene.

#### ***Vurdering angående utdanningssituasjonen***

Både Mosnes, Kristoffersen, Revheim, Torske, Henriksen, Hagen, Færøvig og Lunde/Gjermundsen mener utdanningen har hatt mye å si for den norske jazzsuksessen. Hagen vektlegger i tillegg til den høyere utdanningen, musikkskolen og dens betydning for rekruttering til sektoren. Mosnes fremhever at det var aktive, utøvende musikere som tok initiativet til denne utdanningen, og at dette bidro til lærekrefter som ikke bare hadde teoretisk kompetanse, men også kjennskap til det praktiske ved det å være musiker. Kristoffersen mener at en på *Jazzlinja* blir oppfordret til å gå nye veier, og at en i motsetning til mer tradisjonell musikkutdanning, her har vært mye mindre regelbundet. Han mener derfor at *Jazzlinja* har fungert som en "klekkingsanstalt" for spennende musikere, og de samme tendensene de siste årene har blitt vanligere også ved *Musikkhøgskolen* i Oslo. Revheim mener at *Jazzlinja* hadde mer å si før enn den har nå: "For ti år siden var det jo ikke én gjeldende musiker som ikke hadde gått på *Jazzlinja* i Trondheim". I dag mener han situasjonene er mer sammensatt, og at musikeren har en mer variert bakgrunn. Han nevner Anders Hana som eksempel, som har bakgrunn fra rockescenen og kunstscenen. Han er også skeptisk til måten utdanningen er lagt opp på, og mener den i for liten grad lærer musikerene å ta vare på businessen sin: "De lærer ikke å forvalte verdien av sin egen kunstneriske kapital, for eksempel i forhold til rettigheter, kontrakter, åndsverk og så videre".

Også i utlandet blir utdanningssituasjonen lagt merke til. Både Lars Thorborg, Reiner Michalke, Margherita Rodigari, Giambattista Tofoni, Neset, Talkington og Nicholson trekker alle fram denne faktoren. Thorborg er opptatt av at ”begreper som personlighet, musikalske uttrykk, og en tro på styrken i det å la være å definere genre, er prioritert høyere enn de klassiske musikkdisipliner; instrumentlære, hørelære, musikkhistorie og så videre”. Rodigari legger vekt på at en på *Jazzlinja* får utvikle seg individuelt, at det blir gitt stor frihet til musikerne, og at de på den måten får utvikle sine individuelle særpreg. Nicholson hevder at barn som allerede i ung alder regelmessig blir presentert for all slags musikk av profesjonelle musikere på skolen vil få sine egne preferanser, og derfra kunne bestemme hvilken type musiker de vil bli. I tillegg finnes det konservatorieutdanning innen for alle områder, så alle som viser potensial vil fort bli tatt opp ved en utdanning og gitt førsteklasses undervisning.

#### **4.1.4 Jazzutdanninger – en sammenligning**

Det er som vi ser i all hovedsak *Jazzlinja* som trekkes fram. Når den så ofte, og av så mange, vektlegges så mye av årsaken til den norske jazzsuksessen, er det grunn til å tro at undervisningen her skiller seg fra undervisningen ved andre utdanningsinstitusjoner. Tidligere i oppgaven har tre jazzutdanninger blitt tatt nærmere i øyesyn, og blitt beskrevet i henhold til omfang, fagtilbud, målsetting osv. Jeg vil nå gjøre en vurdering av disse på bakgrunn av intervjuer gjort med John Pål Inderberg, lærer ved *Jazzlinja* i Trondheim, Ole Morten Vågan, tidligere elev ved *Jazzlinja* i Trondheim, Petter Wettre, tidligere elev ved *Berklee* i USA og Håkon Storm Mathisen, tidligere elev ved *RMC* i København.

##### ***Berklee, USA***

Ut fra faktaopplysningen som tidligere er gitt om denne utdanningsinstitusjonen, kan en se at det er enkelte ting som skiller denne utdanningen fra de andre. For det første koster det penger å studere her, og disse kostnadene er til dels veldig høye. Det tas også inn et svært høyt antall studenter per år, hele 3000, som er et langt høyere tall enn både i Trondheim og i København. Det er også en vesentlig antall utenlandske studenter, 26 %, som er et litt høyere antall enn i København, og mye høyere antall enn i Trondheim. Fagtilbudet inneholder i noen grad det samme ved de ulike institusjonene, men noen fag er spesifikke for den enkelte utdanningen. Ved *Berklee* fokuseres det i tillegg til det rent utøvende, også en god del på det praktiske ved å være musiker gjennom fag som musikkproduksjon og business.

Både Wettre, Inderberg og Vågan er enige i at utdanningen ved *Berklee* er mindre individuell, og med et sterkere fokus på det tradisjonelle, enn det som er tilfelle ved for

eksempel *Jazzlinja*. Wettre mener at det høye elevtallet fører til en mer strukturert undervisning, og bidrar til å legge mer press på studentene til å hele tiden prestere sitt beste. Men han merker seg også at dette fører til en mer differensiert undervisning hvor det kan være store kvalitative forskjeller. I tillegg fører den store studentmassen til en mangel på samhörighet og samhold blant studentene, som i større grad forekommer ved mindre utdanningsinstitusjoner. Wettre trekker også fram det sterke fokuset på business som han mener er gjeldende for *Berklee* – hvordan man best skal kunne selge musikken sin, og hvordan man skal overleve som musiker. Inderberg mener at undervisningen ved *Berklee* er veldig instrumentell, at fagene har tydelige mål, og at disse målene er veldig målbare; ”tar du et kurs i bebop, skal du spille bebop riktig, og ikke spille noe annet. Og spiller du 60-70-talls fusion, så skal det låte 60-70-talls fusion”. Han mener altså at det blir lagt stor vekt på stilkopiering. Vågan har et lignende inntrykk av *Berklee*. Han mener at de her lærer noe som ligner på sportsjazz, og at de lærer studentene å spille veldig fort og veldig intrikat. Han mener dette fører til at alle blir veldig gode teknisk, men at de høres veldig like ut: ”Det blir litt sånn rasehestjazz”.

### ***Rytmsk musikkonservatorium, København (RMK)***

Denne utdanningen er mer lik den norske enn den amerikanske, blant annet fordi den ikke krever skolepenger, og fordi det kun tas inn et svært begrenset antall studenter hvert år. Men i likhet med *Berklee* tas det inn en vesentlig andel utenlandske studenter her, i motsetning til hva som er tilfelle i Trondheim. I tillegg undervises det i alle rytmiske genre, og ikke bare jazz, ved *RMK*. Fagtilbudet er mer likt det norske enn det amerikanske; det blir lagt stor vekt på hovedinstrument og samspill, og hovedfokus ligger på det rent musikkutøvende. I likhet med *Berklee* har de et fag som heter bransjekunnskap, som tyder på et visst fokus på det rent praktiske med det å overleve som musiker.

Storm Mathisen og Inderberg har et litt ulikt syn på undervisningen ved *RMK*. Storm Mathisen mener styrken til skolen ligger i åpenheten for du ulike genrene, og det at det er et møtepunkt for mange dyktige musikere. Grunnet en lang kamp mot *Det Kongelige Musikkonservatorium*, om i det hele tatt å få ha en egen utdanning for rytmisk musikk, var engasjementet stort ved skolen, hvor det ble lagt vekt på en rytmisk fellesidentitet, og det å kunne lære flere disipliner. Han trekker også fram at lærerne ofte både var musikere og komponister i tillegg til å undervise: ”Man har egentlig ikke særlig nytte av komponister som ikke kan spille et instrument, eller musikere som ikke kan skrive musikk. Alle disse tingene virker jo positivt inn på hverandre”. Inderberg sier de ved *Jazzlinja* har en del kommunikasjon



med *RMK*, og har en viss kjennskap til hva de driver med der. Han mener at de har litt de samme tendensene her, som ved *Berklee*, til å drive stilkopiering, men at det, særlig litt opp i studiene, har begynt å løsne litt: ”På mastergradnivå er det ganske likt det vi har her”. I tillegg mener han at det er stor forskjell på hvilken lærer man har, om man nærmer seg den amerikanske eller norske stilen.

### ***Jazzlinja, Trondheim***

Som nevnt er *Jazzlinja* lik *RMC* ved at det er et begrenset antall studenter som tas inn hvert år, og at den et støtteberettiget. Men ved *Jazzlinja* tas det inn betydelig færre utenlandske studenter, og de som får plass er i all hovedsak svenske. Fagene som tilbys er i først og fremst musikkutøvende, med unntak av faget *musikkformidling* som tar for seg det rent praktiske ved å nå ut til et publikum med musikken sin. I tillegg tilbys det her delemner som studenten kan velge etter interesse og behov. Utdanningens overordnede mål er at studentene skal utvikle instrumentale og musikalske ferdigheter på et høyt nivå, og i tillegg legges det vekt på å utvikle et personlig kunstnerisk uttrykk, kritisk refleksjon og nyskapende tenkning.

Både Inderberg, Vågan, Wettre og Storm Mathisen er enige i at det som kjennetegner *Jazzlinja* er et sterkt fokus på et personlig uttrykk, lite undervisning, og vektlegging av det å kunne lære gjennom å spille sammen med sine medstudenter.

I følge Inderberg var jazzmusikken i den tiden da *Jazzlinja* ble oppstartet en nedprioritert og lite tolerert genre, men han mener behovet og interessen var tilstedet allerede da, spesielt ved musikkskolene og i den videregående skolen. Tanken var at om de klarte å få opp kvaliteten, ville muligheten for turnering og festivaljobber komme etter hvert. I utgangspunktet var det ikke selve skoleprosjektet som var målet, men heller det å samle musikere og skape et miljø rundt jazzmusikken. I dag mener han at utdanningssystemet ved kulturskolene og i den videregående skolen har blitt stadig bedre, og at jazzen også i større grad har fått aksept der. Dette fører til at de som søker på *Jazzlinja* også stadig blir bedre og bedre, og at de godt kunne gitt 40-50 plass ved skolen om det bare var kvaliteten som skulle avgjøre. Dette er også en av årsakene til at utdanningen kommer til å bli kortet ned fra fire til tre år om kort tid, fordi studentene allerede ligger på et så høyt nivå når de kommer til *Jazzlinja*, at tre år er tilstrekkelig.

For å komme inn på *Jazzlinja* er det ikke det instrumentelle nivået som er det viktigste, i følge Inderberg. Det de ser etter er evnen til kommunikasjon: ”Vi er interessert i talentet, i potensialene. Og de potensialene, de ser vi gjennom måten se kommuniserer med fremmede musikere på. Og spesielt da med hensyn til improvisasjon, og det å lytte og respondere på det

en hører, og samtidig gi og få musikalske tilbakemeldinger. Så det er talentet og potensialet vi hører etter". I tillegg understreker han at de også vurderer nivå; "vi hører jo på om de har kommet av gårde sånn teknisk på instrumentet, og i alle fall gehørsmessig. Det er viktig for oss, at de har utviklet gehøret i en retning som er kommuniserende. For ideen er jo nettopp at vi jobber auditivt og ikke visuelt. For jazzmusikken kan ikke leses. Den må høres og gjøres, ikke leses og gjøres".

Undervisninga foregår, i følge Inderberg, så å si uten pensum, og med et sterkt fokus på det praktiske. Det er hovedinstrument og ensemble som er de viktigste fagene, og utgjør ca. 70–80 % av undervisningen. Men det finnes også støttefag av mer teoretisk karakter som "teori, analyse og historie og sånne ting som kommer som et produkt av, jeg pleier å si kroppsliggjøring av jazzhistorien, kopieringa og det å gå inn i jazzhistoria med øre og kroppen, uten instrument, også overføre det til instrumentet". I tillegg finnes det praktiske formidlingsfag hvor de "gjør alt fra å komponere musikken, produsere en demo, lage plakater, lage alt pressemateriell, søke kommunale, fylkeskommunale og statlige fond, og lage turné i Norge, Skandinavia eller Europa". Dette betyr at det er lite undervisning på *Jazzlinja*. Ikke mer enn 10-12 timer i uka, i følge Inderberg: "Så jeg tror de fleste studentene opplever det som fritt, og de fleste studentene sier at de ikke har lært så mye på *Jazzlinja*. Og det synes vi er en kompliment. For det er den følelsen av frihet, og følelsen av å kunne uttrykke seg, og få påfyll når en ønsker det, og være i et miljø der en kan være i dialog med medmusikere som er viktig. Og medmusikerne, det er jo også vi lærerne som alle er i deltidstillinger, og er musikere i tillegg. Eksempelvis når jeg var ute og reiste med *Trondheim jazzorkester* og Chick Corea og spilte i New York. Det er jo et studentband, pluss lærere, pluss en amerikaner. Og da er det ingen som tenker på at det er en skole som er ute og reiser, men at det rett og slett er musikanter".

Et grunnelement i undervisninga ved *Jazzlinja* er, i følge Inderberg, å ta tak i den afrikansk-amerikanske jazzmusikken og imitere det totale musikalske forløpet. Men dette blir ikke gjort for at en skal bli som tradisjonen: "Paradokset ligger jo da i å ikke gjøre det for å bli som tradisjonen, men for å vite hva vi skal frigjøre oss fra. Det kan virke som en motsetning i forhold til målet, som rett og slett er å utdanne personlige musikere. Men sånn har jazzmusikere alltid jobbet, selv om mange ikke vil innrømme det".

Gjennom denne prosessen ønsker *Jazzlinja*, i følge Inderberg, å "utdanne personlige utøvere, musikere med en egen personlig stemme og som har et musikalsk improviserende språk". Videre mener han at de skal "lære seg det å lære. Det å bli personlig, gehørsmessig og musikalsk trygg, sånn at en tør å ta sjanser, å utlevere seg og få ting tilbake. Vi gir studenten

tillitt, han gir oss tillitt tilbake, og i den kommunikasjonen, så har det vist seg, at da kommer kvaliteten”.

Vågan mener at undervisninga på *Jazzlinja* er grundig på basistingene, at en går helt i bunnen på materien: ”I stedet for å lære oss en spesiell måte å spille låten på, så lærer de oss bare grunnsteinene, og så er de improvisatoriske og estetiske avgjørelsene opp til en selv”. I følge Vågan er de veldig flinke til å satse på det gehørmessige: ”og det betyr at man improviserer ganske mange forskjellige kompleksser. For man kan bare høre seg fram til hvor man befinner seg, i stedet for å stå der med en blekke og analysere”.

Wettre trekker som sagt fram både fokuset på et personlig uttrykk, og det miljømessige med at studentene bruker mye av tiden på å spille sammen. Men han mener også at undervisningen har mangler. Han mener den største forskjellen på *Jazzlinja* og *Berklee* er holdningen til faget rent businessmessig: ”Jeg har mer inntrykk av at der oppe så er man mer opptatt av å lære seg å spille, enn det å ta vare på businessen”.

Storm Mathisen er heller ikke bare positiv til undervisninga ved *Jazzlinja*. Han mener at de er dårligere håndverksmessig her enn andre steder: ”Selv om det finnes unntak, så har de liksom ikke grunnleggende kunnskaper om akkorder og skalaer og rytmikk”.

### ***Kommentar***

Utdanningsfaktoren er plassert under kulturpolitiske faktorer, fordi selve institusjonene er kulturpolitiske initiativ, men andre faktorer, uavhengig av kulturpolitikk, vil her kunne være med å forme selve innholdet i utdanningen. Når det ofte er snakk om at utdanningen ved *Jazzlinja* preges av en musikalsk åpenhet med fokus på det nyskapende og personlige, kan dette for eksempel skyldes enkeltpersoner rundt miljøet, musikalske bevegelser innad i miljøet, musikalske inspirasjonskilder og så videre. Men når dette er sagt, finnes det også en mulighet for at kulturpolitiske tiltak som for eksempel musikkskolene og *Rikskonsertene* har bidratt til en tidlig eksponering av variert musikk på et høyt kvalitativt nivå, slik at grunnlaget for musikalsk nytenkning har blitt lagt her.

Utdanningsfaktoren nevnes av mange av informantene, både i inn- og utland, noe som tyder på at dette er en synlig og sannsynligvis også veldig viktig faktor. I følge Bourdieu er denne institusjonen helt sentral i opparbeidelsen av *kulturell kapital*, som igjen kan bidra til en *habitus* som legitimerer det å kunne foreta en endring på et felt. Når utdanningen innenfor jazzfeltet ser ut til å holde et høyt kvalitativt nivå, ha evnet å tenke nytt, og å ha gjort seg bemerket selv i utlandet, er dette også en indikasjon på at denne institusjonen har vært sentral i endringen av jazzfeltet. Mye tyder på at det høye nivået og fokuset på personlighet og

nyskaping har bidratt til at jazzuttrykket har utviklet seg i nye retninger, og at kriteriene for hva som er interessant og god jazz har endret seg.

Blant informantene er det i all hovedsak *Jazzlinja* som trekkes fram. Dette naturligvis fordi denne utdannings situasjonen er helt sentral, og har bidratt til de musikalske endringene på jazzfeltet, men også fordi det er den mest synlige utdanningsinstitusjonen. Det er herfra de fleste profesjonelle jazzmusikerne kommer, og de går stort sett rett ut fra skolen og til en jobb som utøvende musiker. Musikk skolene nevnes kun av to informanter; Hagen, og Inderberg som mener de (og andre lavere grads musikkutdanninger) har ført til at de ved *Jazzlinja* stadig har flere godt kvalifiserte søkere. Når denne institusjonen kun nevnes i liten grad, er ikke dette nødvendigvis fordi den ikke er viktig, men fordi den er en bakenforliggende faktor som kun legger grunnlaget for en senere utvikling, og ikke produserer ”ferdige” musikere slik som de høyere utdanningsinstitusjonen gjør. Dette er dermed en mindre synlig faktor som er lett å overse.

Men *Jazzlinja* er uansett svært sentral, og i sammenligningen med andre jazzutdanninger, viser det seg også at den skiller seg ut på en del områder. Særlig er den annerledes enn den anerkjente, men også tradisjonelle, jazzutdanningen ved *Berklee*. For det første med henhold til skolepenger som i stor grad strider med velferdsverdiene om ”lik rett til utdanning” som er gjeldende i Norge. I tillegg har de mange flere studenter, og mye mer undervisning enn det som er vanlig ved *Jazzlinja*. Denne undervisningen er også mye mer fokusert på det tekniske, og blant informantene blir dette ofte referert til som stilkopiering. Utdanningen ved *RMC* ligner mer på utdanningen ved *Jazzlinja*, fordi en her heller ikke må betale skolepenger, og at det er et svært begrenset antall studenter som kommer inn. Men det som særlig skiller *Jazzlinja* fra de andre utdanningene, er den lave graden av undervisning, og fokuset på personlig uttrykk og nytenkning. I følge Inderberg er det viktigste at musikere møtes, får spille sammen og lære av hverandre. Mye tyder på at nettopp denne ideologien har hatt mye å si for at *Jazzlinja* kjennetegnes ved nyskaping, nye uttrykk og kreativitet. Men det blir også påpekt at musikerne herfra ikke er like gode tekniske som for eksempel musikerne fra *Berklee*. At det tas inn betydelig færre utenlandske studenter ved *Jazzlinja* enn det som er vanlig ved de andre utdanningsinstitusjonene, kan kanskje skyldes at det, blant annet grunnet musikk skolene, er et høyere nivå på de norske studentene, men også en bevisst prioritering fra *Jazzlinja* sin side som går på bedre kommunikasjon mellom studentene, videreutvikling og bevaring av de varierte musikkuttrykkene som har blitt vanlig blant norske musikere, og så videre. Kanskje kan det være lurt, med tanke på en videreutvikling av det nyskapende, å ta inn noen flere utenlandske studenter, for eksempel for å få inspirasjon og mulighet til å lære fra

andre musikalske uttrykk. Mange mener også at *Jazzlinja* ikke er like viktig i dag som den var tidligere. Før var det slik at så å si alle profesjonelle norske jazzmusikere hadde sin utdanning fra *Jazzlinja*, men i dag er det stadig flere som ikke har det, og som er utdannet fra for eksempel *Musikkhøgskolen* i Oslo, eller som bare er selvlærte. Dette kan tyde på at *Jazzlinja* mister noe av sin betydning, men også at den filosofien som har vært gjeldende her har vist seg så suksessrik at den har spredt seg også til andre utdanningsinstitusjoner og miljøer.

Til slutt er det viktig å huske på at selv om *Jazzlinja* av svært mange blir trukket fram som avgjørende, vil dette også i noen grad skyldes at dette etter hvert er en etablert oppfatning som har spredt seg gjennom de ulike aktørene i miljøet, og også gjennom bevisste kulturpolitiske kampanjer. Selv om denne institusjonen utvilsomt har vært svært viktig, er det mulig at betydningen er noe mer moderat enn det som kommer fram gjennom intervjuene gjort til denne oppgaven.

#### **4.1.5 Organisasjoner innen administrasjon**

Å ha sentrale sterke organisasjoner har vist seg nyttig for å få bevilget penger til jazzen, og for å få til en bedre organisering av konserter, arrangører og så videre. Det er derfor naturlig å tro at organisasjoner som *NJF* og de regionale jazzsentrene har bidratt noe i endringen av det norske jazzfeltet.

##### ***Vurdering angående organisasjoner innen administrasjon***

Mange av informantene er opptatt av å få musikken ut, og blant andre Henriksen mener at *Vestnorsk jazzsenter* har bidratt en god del til dette. Jazzsentrene og dette jazzsenteret spesielt nevnes også av Færøvig og Lunde/Gjermundsen som en viktig bidragsyter til utviklingen på det norske jazzfeltet. Opdahl mener den norske jazzsuksessen i stor grad skyldes at norsk jazz er veldig godt organisert: "Norge er godt organisert samme hva det gjelder. Miljøbevegelsen er også godt organisert i forhold til her for eksempel". Han trekker fram organisasjoner som *MIC* (*Musikkinformasjonscenteret*) og *Vestnorsk jazzsenter* som viktige aktører, og fremhever det faktum at det er voksne folk som stort sett driver med jazz, og at de har brukt mye tid på å bygge kontaktnett. *NJF* nevnes av mange som en viktig aktør, men ikke alltid med positivt fortegn. Revheim mener de, sammen med *Kulturrådet*, viser en større åpenhet sammenlignet med mange andre organisasjoner, og at de er flinke til å se hvem av musikerne som har noe for seg og ikke. Mosnes mener de er viktig for å kanalisere de offentlige bevilgningene gjennom, og at de fungerer som en profesjonell forhandlingspart mellom jazzmiljøet og myndighetene. Færøvig mener at jazzens evne til å organisere seg har klare politiske fordeler.

Henriksen mener jazzforum er flinke til å skaffe midler, men at de ikke er tilstrekkelig dyktige på å få musikerne ut. Dette til tross for at de har presentert dette som en deres hovedmålsettinger.

### ***Kommentar***

Det er her to hovedpoenger som skiller seg ut når det gjelder de administrerende organisasjonene, nemlig det å være mellomledd mellom myndigheter og den utøvende delen av jazzfeltet, og det å få musikken ut. *VNJS* er det eneste av jazzsentrene som nevnes, og dette kan nok enkelt forklares med at dette jazzsenteret er det mest etablerte, i tillegg til at de er de eneste som jobber aktivt med utenlandspromotering, blant annet gjennom sitt medlemskap i *Europe Jazz Network*. I tillegg er de en mye brukt samarbeidspartner til både *Utenriksdepartementet*, *Rikskonsertene*, og *NJF* når det gjelder ulike prosjekter i utlandet. Når det gjelder *NJF* kan det virke som om de først og fremst bidrar positivt gjennom å skaffe midler og ved å være et talerør mellom myndigheter og jazzscenen, samt å støtte musikerne her hjemme, men kanskje i mindre grad til å få den norske jazzen ut av landet. Disse organisasjonene bidrar dermed hovedsakelig til å fremme musikken som allerede eksisterer, og til å opprettholde feltets aktivitetsnivå. Men gjennom å fremme norsk jazz, og bidra til at den spres til flest mulig, fungerer også disse organisasjonene til nyrekruttering ved at potensielle musikere og publikummere i større grad blir eksponert for norsk jazz.

## **4.2 Ikke-kulturpolitiske faktorer**

De ikke-kulturpolitiske faktorene har i all hovedsak oppstått uavhengig av kulturpolitikken. Men noen av dem, for eksempel mediene og formidlingsaktørene, mottar offentlig støtte gjennom pressestøtte, driftstøtte og lignende. I tillegg kan en argumentere for at flere av disse aktørene og faktorene kan eksistere grunnet forhold av kulturpolitisk art som for eksempel høy grad av markedsregulering og mye støtte til frivillig arbeid. Siden kulturpolitikken her først og fremst bare er bidragsgivende og ikke initiativtakende, har jeg likevel valgt å plassere dem under ikke-kulturpolitiske faktorer. Disse faktorene er: medieinteresse, formidlingsaktører, inspirasjonskilder, publikumsinteresse og demografiske forhold.

### **4.2.1 Medieinteresse**

Media regnes som den viktigste informasjonskanalen mellom formidler og publikum, også innenfor musikk. Her kan en nå ut til en bred del av befolkningen med anmeldelser,

forhåndsamtaler og lignende, og på en effektiv måte få informert et potensielt publikum om ens eksistens. Musikkbransjen bruker derfor ofte mye ressurser på å få mest mulig mediedekning når artister skal lanseres. Dette burde tilsi at media også har spilt en rolle i den norske jazzsuksessen.

### ***Vurdering angående medieinteresse***

Både Henriksen, Wesseltoft, Kristoffersen, Revheim og Torske mener at pressen kun i liten grad har vært til stede i forhold til norsk jazz. I tillegg mener Henriksen, Kristoffersen og Revheim at kompetansen blant norske skribenter generelt sett er for lav. Dette med unntak av noen få skribenter som Terje Mosnes i *Dagbladet*, Carl Petter Opsahl i *VG*, Roald Helgheim i *Dagsavisen* og Arild Andersen i *Aftenposten*. I tillegg mener de at en del nettsteder og spesialpresse, som for eksempel *Jazznytt* og *Morgenbladet*, viser høy kompetanse. Henriksen mener også å ha merket seg at det er den mer tilgjengelige vokaljazzen som får mest plass i pressen, og at det gjerne er en tendens til at musikken først blir interessant for norske aviser etter å ha blitt omtalt i den utenlandske pressen. Storm Mathisen mener derimot at den norske jazzen har fått mye plass i avisene, og det spesielt i forbindelse med at *Blå* ble oppstartet. Han mener pressen i den forbindelse har vært nær ved å hype den norske jazzen.

### ***Vurdering fra pressen***

Terje Mosnes i *Dagbladet* mener heller ikke at pressen har bidratt nevneverdig til den norske jazzsuksessen, og hevder at de sannsynligvis var enklere for jazz å få pressedekning på 60-tallet enn det er i dag, hovedsakelig fordi det i dag rett og slett skrives om så mye annet også, sånn at det på en måte har blitt trangere om plassen. Han mener imidlertid det i *Dagbladet* alltid har vært tradisjon for å gi spalteplass til jazz, og viser til tidligere skribenter som Jan Erik Vold, Olav Angell, Rolv Wesenlund og Randi Hultin. Selv om det også her er enklere å få gjennomslag for mer tilgjengelig musikk som for eksempel Silje Nergaard heller enn Ivar Grydeland, spesielt når det gjelder store intervjuer, blir det også gitt plass til smalere musikk. Mosnes har for eksempel en spalte hver onsdag hvor han står fritt til å anmelde de platene han vil, og i *Dagbladet* som kom ut dagen for intervjuet, hadde han på trykk en stor analyse av Maria Schneider. Han påpeker at det sannsynligvis ikke er noen andre i *Dagbladet* som aner hvem hun er, men at det likevel gikk greit å få det på trykk.

### ***Kommentar***

Tallene viser en grei dekning av norsk jazz i pressen. Både har det vært en økning de siste årene, og de aller fleste platene blir anmeldt. Men dette er i all hovedsak i den trykte pressen. I radio og TV (med unntak av *NRK P2*) opptrer jazzen svært sjeldent, og er spesielt fraværende i de kommersielle mediene. Når det er avisen som setter av mest plass til jazz, kan noe av dette sannsynligvis forklares med pressestøtten. Som nevnt blir denne støtten gitt for å veie opp mot markedskreftene og store monopolistiske private eiere, sånn at de skal kunne gi plass også til stoff som ikke har en bred og kommersiell appell, for eksempel jazz. Dette er særlig tydelig når antatt svært smale band og musikere som *Supersilent* og Arve Henriksen blir anmeldt i en tabloidavis som *VG*. Men en må heller ikke glemme innflytelsen hos den enkelte skribent. Det finnes noen jazzskribenter i Norge som med sitt engasjement og kompetansenivå i større grad enn andre evner å gi jazzen plass i pressen. Men når en grunnet pressestøtten i mindre grad behøver å være opptatt av kommersielle inntekter, blir det også en enklere jobb for redaktøren å sette av plass til disse skribentene.

Likevel er det mange av informantene som har en opplevelse av at det er lite jazz i pressen. Dette kan skyldes at særlig den smalere jazzen får lite plass, rent størrelsesmessig, og at dekningen kun foregår i form av anmeldelser. Det er for eksempel langt flere portrettintervjuer med store bilder av Silje Nergaard og Sondre Lerche, enn med Arve Henriksen og Paal Nilssen-Love. I tillegg vil også plateselskap, management og så videre ha noe å si her. For eksempel vil de store plateselskapene ha bedre og flere kontakter med pressen, som kan være med på å forklare hvorfor Silje Nergaard, Jan Garbarek og *Tord Gustavsen Trio* blir hyppigere anmeldt enn for eksempel Arve Henriksen og *The Thing*. Mosnes mener også at det var mer stoff om jazz i pressen for noen år tilbake, men at det i dag er så mye annet som også skal ha plass i avisen, slik at jazzen blir mindre prioritert. Jazz, og da spesielt den nyere genreoverskridende jazzen, kan framstå som utilgjengelig. Derfor vil mange avisredaktører i mange tilfeller heller prioritere mer leservennlig stoff, framfor en sak om nye uttrykk i norsk jazz. I tillegg gjør den økende bruken av genreoverskridning og nye uttrykk at det stadig blir vanskeligere også for journalister og kritikere å skrive om dette. Mange av informantene, spesielt fra det utøvende delen av feltet, etterlyste også høyere kompetanse hos journalister, som kan tyde på at dette har vært et økende problem de siste årene, i takt med den musikalske utviklingen. Derfor er det gjerne slik at saker om norsk jazz ofte handler om at utenlandske aviser har skrevet om det først. Av naturlige årsaker finnes det flere kompetente jazzskribenter i de større europeiske byene, så det vil derfor være enklere for disse å omtale norsk jazz. Ofte er det også slik at norske skribenter anmelder og gjør saker på



norske jazzmusikere først etter at de har blitt anmeldt i utenlandsk presse - kanskje grunnet en kompetansemessig usikkerhet.

Med tanke på at Norge er et lite land som ikke har ”overklasseaviser”, for eksempel, som retter seg mot en bestemt type høyt utdannet gruppe lesere, og som har godt kvalifiserte skribenter, er det forholdsvis god dekning av norsk jazz i pressen. Og med tanke på at nordmenn er det mest avislesende folk i verden, er det også mange som vil få med seg det som blir skrevet.

#### **4.2.2 Formidlingsaktører**

For at musikken skal nå ut til publikum trenger en aktører innen formidling, som for eksempel ulike arrangører, plateselskap og management. Disse gjør at musikerne har steder å spille og møte andre musikere, samt å bidra til å spre musikken for videre inspirasjon, både for publikum og kommende musikere.

#### ***Vurdering angående formidlingsaktører***

Innenfor dette punktet er det festivalene og til en viss grad klubbene som nevnes hyppigst av informantene. Både Henriksen, Wesseltoft, Torske, Hagen, Færøvig og Lunde fremhever deres rolle til å få fram den norske jazzen. Henriksen er spesielt opptatt av å få musikken ut, og mener Kjell Kalleklev i *Kalleklev Management* er spesielt dyktig på dette området. Vågan mener også at de små plateselskapene har hatt en del å si i forhold til det å få musikken ut. Spesielt nevner han da *Rune Grammofon* og *Jazzland*.

Formidlingsdelen av norsk jazz merkes til en viss grad også i utlandet. Neset trekker fram *Blå* som en viktig faktor, og mener Revheim har gjort en god jobb i å fremme den norske musikken. *Blå* har vært et viktig treffpunkt for mange musikere, mener hun, og at denne klubben har fostret mye god norsk musikk. Eldridge mener at plateselskapene er dyktige på å presentere musikken, helt fra det rent musikalske til platedesign og så videre. Opdahl hevder at de norske plateselskapene har et imponerende kvalitetsstempel i Storbritannia: ”De er jo sikkert bittesmå fisker på platemarkedet, men det er en faktor som er ganske viktig”. Han nevner også at musikk sjefen for *ICA (Institute of Contemporary Art)* er svært opptatt av den norske jazzen, og at han følger med på alt som kommer ut på *Rune Grammofon* og *Smalltown Supersound*.

### *Vurdering fra organisasjoner innenfor formidling*

Rune Kristoffersen startet opp plateselskapet *Rune Grammofon* i begynnelsen av 1998. Han hevder at det på dette tidspunktet var et veldig fruktbart musikalsk miljø, og at han hadde et ønske om å få gitt ut noe av den smalere norske musikken. Spesielt var det to prosjekter han hadde lyst til å gjøre, nemlig å få utgitt den elektroniske musikken til Arne Nordheim, samt *Supersilent*. Kristoffersen opplever forholdene for å drive et slikt plateselskap i Norge som vanskelige. Det er et altfor lite marked som gjør at en er avhengig av å også kunne selge plater i utlandet. Men en del støtteordninger som *Fond for lyd og bilde* og *Fond for utøvende kunstnere*, har gjort det enklere. Dette er støtteordninger som en kan søke støtte hos til enkelte prosjekter, men ikke til selskapet som sådan. I begynnelsen måtte Kristoffersen drive så å si uten støtte, men fordi det her i stor grad opereres med smalere genre, hvor artistene kan spille inn tingene sine på egen hånd, kan en unngå en del utgifter som en vanligvis må ut med når ting skal spilles inn i dyre studioer.

Nina Torske, i *Kalleklev management*, mener managementet ble startet opp på bakgrunn av en genuin musikk- og jazzinteresse. I tillegg eksisterte det, da det ble startet opp for ca 10 år siden, svært få slike tilbud i Norge. Torske opplever likevel at forholdene for å drive management for norske jazzartister er svært vanskelige. Hun vil gå så langt som å si at det er en økonomisk katastrofe: ”Det er jo ytterst få av jazzartistene i dag som kan få skikkelige honorarer. Så du må ha veldig mange for at du i det hele tatt skal ha en sjanse til å la det gå rundt, og da blir det ofte for mange til at en kan gjøre en skikkelig jobb”. Torske mener derfor at en er avhengig av kommersielle prosjekter i tillegg for at det skal kunne gå rundt. Det finnes heller ikke støtteordninger for å drive management. Men det er mulig å søke støtte gjennom den enkelte artist eller band, slik at de kan komme seg på turné og lignende, og Torske mener en er avhengig av denne støtte for å kunne drive slik virksomhet: ”I alle fall i forhold til land som Tyskland, England og lignende. De betaler så lite. De tar det som en selvfølge at norske artister får så mye offentlig støtte, at de ikke gidder å gi noe særlig høye honorarer”. Men det er i utlandet hun merker at etterspørselen etter norsk jazz har økt de siste årene. I Norge har det ikke skjedd så store endringer fordi arrangørsituasjonen er såpass stabil: ”Det har ikke kommet så mange nye arenaer for jazz”.

Martin Revheim startet opp *Blå rett* etter at *Oslo jazzhus* la ned, og parallelt med at navn som *Jaga Jazzist*, Bugge Wesseltoft, Nils Petter Molvær og Wibutee dukket opp: ”Alle gode ideer er en respons på mangel, og det var helt klart en mangel i Oslo på det tidspunktet. Det var mange ’usynlige’ musikere på vei opp, og ikke noe sted å formidle musikken. Jeg hadde en sånn vag idé om å synliggjøre det usynlige, og det er vel etter hvert også visjonen til

*Blå*; nettopp å stadig synliggjøre det usynlige”. Når det gjelder forholdene for å drive en slik klubb i Norge, mener Revheim at det alltid er plass til gode ideer, selv om markedene er forskjellige. Han tror *Blå* overlever blant annet fordi den tross alt holder til i Oslo hvor det er et visst publikumstilfang. *Blå* startet opp, og drev også en god stund, uten offentlig støtte. Men på et tidspunkt gikk det ikke lenger, og det offentlige kom da inn med midler til å få startet det opp igjen. Dette var også i følge Revheim en del av strategien: ”å starte opp og drive det så godt som overhodet mulig, så lenge som overhodet mulig. Og om dette ikke skulle gå, så trodde vi at *Blå* hadde vist seg verdig nok til støtte. Og den strategien fungerte. Når vi da kom inn i 2000 og fikk en driftsmessig knekk, så fikk vi først offentlig støtte gjennom økonomisk støtte, og ikke minst en anerkjennelse av det arbeidet som var gjort”. Men han mener også at kulturen trenger risikotakere, på lik linje med musikerne som hele tiden er nødt til å ta en risiko for å kunne formidle den musikken de ønsker: ”Det må ikke bli sånn at det er så gjennomstøttet, at det ikke ligger noen mulighet i å drite seg ut for de som faktisk driver spillestedene”.

### ***Kommentar***

Denne faktoren er plassert under de ikke-kulturpolitiske faktorene fordi aktørene først og fremst opererer på markedet, og har startet opp på eget initiativ. Kulturpolitikken har likevel noe påvirkning på disse aktørene gjennom en stor andel offentlig støtte, da særlig festivalene og klubbene, samt at de har fått grobunn og enklere levevilkår grunnet langsiktige kulturpolitiske forhold som for eksempel markedsregulering. Til tross for mye offentlig støtte, er dette likevel ingen lukrativ bransje. Få vil gå inn denne delen av platebransjen eller som konsertarrangør kun for å tjene penger. De som driver med dette er derfor i stor grad ildsjeler, og en er i mange tilfeller avhengig av dugnadsinnsats for å få det til å gå rundt. I tillegg har en sett at det offentlige sjelden vil gå inn med støtte før en aktør har vist seg verdig. Som Revheim nevnte i forbindelse med *Blå*, drev de først en periode helt uten støtte fra det offentlige, helt til de gikk konkurs. I løpet av denne perioden hadde de utviklet seg til å bli en viktig aktør på jazzfeltet som i stor grad lyktes med å formidle ny og spennende musikk til et stadig større publikum, derfor ble de ansett som verdig til å motta støtte fra det offentlige. Det samme er også tilfelle for flere av de andre klubbene og festivalene. Selv om en også her kan argumentere for at de grunnleggende velferdsverdiene som har fått prege norsk kulturpolitikk også har bidratt til et økende antall ildsjeler og en utbredt dugnadsånd, vil noe av dette også kunne forklares på et individnivå. Personer innenfor feltet har gjennom inspirasjon fra musikk, andre personer i miljøet og kanskje gjennom impulser fra lignende miljøer i andre

land, klart å bygge opp en spennende og livskraftig jazzscene som fremdeles ser ut til å være i vekst. På den måten bidrar formidlingsaktørene ikke bare med å gi jobber og livsgrunnlag til norske musikere, men også til å inspirere kommende musikere. Dette er helt sentrale oppgaver både når det gjelder å opprettholde scenen, og å bidra til videreutvikling og endring. Det er derfor viktig at dette blir gjort på en ordentlig måte. Det offentlige har her bidratt mye både med økonomiske midler og med annen type innsats for at dette skulle skje, men kanskje kunne formidlingsaktørene i større grad blitt inkludert i denne prosessen for å gjøre den bedre og mer effektiv. Både arrangørene, plateselskapene og de ulike managementene sitter på mengder med kompetanse om norsk jazz, og vil i stor grad ha en formening om hva som er kvalitativt bra, og hva som faller i smak hos publikum. I tillegg er de helt sentrale i det å få musikken ut til folk. Det kan derfor være at myndighetene i større grad burde bidra med støttepenger til disse aktørene, samt å invitere disse til samarbeid når for eksempel støttepenger skal fordeles, langsiktige satsningsplaner skal legges og så videre.

#### **4.2.3 Inspirasjonskilder:**

Det er et kjent fenomen at musikere trenger inspirasjon for å kunne utvikle nye musikalske uttrykk, og disse inspirasjonskildene kan være mange og varierte. Når det er snakk om den nye norske jazzen, er det noen spesifikke inspirasjonskilder som særlig trekkes fram. Disse er: *Den første gullalderen*, altså jazzen som ble laget på 60-70-tallet av blant andre Jan Garbarek, Terje Rypdal, Arild Andersen og Jon Christensen, *andre musikalske genre*, spesielt folkemusikk, og *den norske naturen*.

#### ***Vurdering angående inspirasjonskilder***

Etter en nedgangsperiode for jazzen på midten av 60-tallet, ble det igjen oppgangstider mot slutten av dette tiåret, og vi gikk inn i *den første gullalderen* for norsk jazz. Unge musikere, med Garbarek i spissen, klarte å vekke publikums interesse med en "ny" type jazz. Denne jazzen var særlig preget av en rekke "cross over"-former mellom ulike jazzstilistiske uttrykk, og for eksempel rockens klangverdener, folkemusikalske framføringsformer og "etniske" musikkulturelle uttrykk. I utlandet ble denne musikken assosiert med nordisk eller skandinavisk natur, og med et rent og åpent lydbilde (Vollsnes 1999:162-163; Dybo 2002: 77). Flere av informantene drar også fram dette som en av forklaringene på den gode situasjonen for norsk jazz i dag. Både Wesseltoft, Vågan, Kristoffersen og Mosnes er opptatt av at denne generasjonen musikere hadde en vilje til eksperimentering og en musikalsk åpenhet, og at de med dette klarte å nå ut med musikken sin. Dette har virket inspirerende på

de senere generasjoner, og ført til noe Wesseltoft refererer til som en Bjørn Borg-effekt; hvorfor er det så mange bra tennisspillere i Sverige? Nasjonale forbilder ha vist seg å kunne være avgjørende, både for rekruttering og kvalitet. I utlandet har de også merket seg jazzmusikerne fra 70-tallet, og både Cumming og Strokirk trekker fram denne generasjonen musikere som viktige inspirasjonskilder for dagens norske jazz (Jazznytt 2003, nr. 3: 37-39).

Når den norske jazzen ofte beskrives ved å være særegen, blir den norske *folkemusikken* ofte dratt fram som en viktig inspirasjonskilde som har vært med på å skape dette karakteristiske lydbildet. En pleier da først og fremst å ta tak i melodilinjer i folkemusikken og framføre disse ved hjelp en akkordbruk som er vanlig innenfor jazz. Men det kan også være snakk om en mindre direkte innflytelse hvor bare enkelte elementer i folkemusikken blir gjort bruk av i en jazzsammenheng. Denne inspirasjonskilden ble først nevnt i forbindelse med Garbareks utgivelser på *ECM*, men unge musikere i dag er også mer eller mindre inspirert av folkemusikken, og den blir stadig dratt fram som en viktig inspirasjonskilde. Henriksen mener at folkemusikkdelene er tyngre inne enn enkelte tør å innrømme, og at dette gir musikerne et bredspektret fundament å stå på, og et annerledes utgangspunkt sammenlignet med for eksempel amerikanske musikere. Også Cumming nevner folkemusikken som en viktig inspirasjonskilde, og Strokirk hevder at ”innslag av folkemusikalske influenser gir musikken et eksotisk krydder”.

Det som også ofte, særlig fra utlandet, trekkes fram som en inspirasjonskilde, gjerne i sammenheng med folkemusikken, er *den norske naturen*. Utenlandske anmeldere hevder at den norske jazzen gir assosiasjoner til fjorder, fjell og nordlys, og at den vakre naturen vi har her oppe, er en naturlig og viktig inspirasjonskilde. Blant de norske informantene er det ingen som nevner denne type kilde til inspirasjon - det er kun i utlandet at dette framheves. Thorborg hevder at ”det faktum at Norge er et ”smukt” land å bo i, er med på å stimulere det kunstneriske uttrykk. At man kan skue utover havet, fjorden eller utover de store fjellvidder, gir en ro og mental renselse som er godt grunnlag for styrking av kreativiteten”.

### ***Kommentar***

Musikerne fra 70-tallet, med Garbarek i spissen, var de som først oppnådde internasjonal oppmerksomhet av norske jazzmusikere. Det de gjorde seg bemerket på var nettopp å søke nye inspirasjonskilder, og da spesielt innenfor folkemusikken. Mange av informantene, og da først og fremst fra det utøvende delen av feltet, er også opptatt av deres rolle i det å bane vei for kommende musikere, og å vise at det går an å gå nye veier. Men når denne generasjonen musikere lyktes med å skape nye uttrykk, og å oppnå internasjonal oppmerksomhet med dette,

kan man kun i liten grad relatere dette til norsk kulturpolitikk. Viktige institusjoner som for eksempel *Rikskonsertene* var bare så vidt kommet i gang, og det samme var tilfelle med musikkskolen. Høyere utdanning innenfor jazz fantes ikke, og de som ville utdanne seg innenfor musikk, måtte stort sett gjøre dette innenfor klassisk musikk eller i utlandet. Jazzmusikere var i det store og det hele selvlærte. Det fantes en del klubber på denne tiden, noen få festivaler, magasiner og så videre, men dette primært på privat initiativ. I noen grad kan man hevde at siden velferdsverdiene var etablert i samfunnet, fantes det også en godt utviklet dugnadsånd, en vilje til markedsregulering og så videre. I all hovedsak må denne utviklingen likevel kunne forklares ved hjelp av andre faktorer. Norge var for eksempel et lite land som på mange måter ble liggende litt utenfor Europa. Svært få av de store amerikanske stjernene tok seg tid til å besøke landet, og musikken her måtte derfor i stor grad utvikle seg uten inspirasjon utenfra. Derfor ble det heller funnet inspirasjon innenfor egne tradisjoner, og da særlig folkemusikken. Til en viss grad kan dette også være tilfelle i dag. Norge er ikke lenger særlig isolert, og stjerner kommer hit i større grad enn før. Men landet har lenge i manges øyne hatt en lite spennende og aktiv musikkscene, og få musikere har derfor reist ut, samtidig som Norge kanskje fremdeles har blitt regnet som et lite attraktivt musikalsk land å komme til. Derfor har det kanskje blitt mer naturlig å søke andre inspirasjonskilder, også for dagens jazzmusikere. Det er også viktig å huske på at den suksessen norsk jazz opplevde på 70-tallet var nokså begrenset. Det er kun snakk om en håndfull musikere, som kanskje var heldige når de traff på ”de rette” personene som musikerne Keith Jarrett og George Russell, samt Manfred Eicher i *ECM*, og gjennom dem klarte å få et internasjonalt gjennombrudd. I dag, derimot, er det snakk om en betydelig større jazzscene, med mange musikere og bandkonstellasjoner, som i stor grad har klart å etablere et godt rykte for norsk jazz generelt.

Genrespredning er noe av det mest sentrale innenfor den ”nye norske jazzen”. Folkemusikken er det som oftest trekkes fram, og det skyldes nok hovedsakelig at dette har blitt en etablert oppfatning gjennom musikken til Garbarek, hvor denne inspirasjonen ble brukt mer direkte. Også i dag blir folkemusikken brukt som inspirasjonskilde, selv om dette er mindre tydelig enn tidligere. I tillegg er det også vanlig at folkemusikere blir dratt inn i jazzsammenheng, enten som del av et band, eller ved å dra inn jazzelementer i folkemusikken; slik for eksempel felespiller Nils Økland gjør. Dagens norske jazzscene preges nok av flere inspirasjonskilder, og det er vanlig å blande jazz med både elektronika, rock og samtidsmusikk. Dette er egentlig ikke noe nytt, men det blir ofte hevdet at norske jazzmusikere gjør dette på en kvalitativt god, og kreativt spennende måte. Derfor er det mulig at norsk kulturpolitikk har lagt et godt grunnlag for dette gjennom de ulike tiltak som har

fremmet ulike typer uttrykk og bidratt til god utdanning for eksempel. Personlig egenskaper og interne inspirasjonskilder, vil nok også være avgjørende her.

Oppfatningen av naturen som en viktig kilde til inspirasjon kan dateres tilbake til 1800-tallets nasjonalromantikk hvor man var opptatt av at man både skulle kunne se og høre naturen i kunsten. I et brev til Bjørnstjerne Bjørnson i 1875 bekjente Edward Grieg sitt kunstneriske ideal, som var: ”å male norsk Natur, norsk Folkeliv, norsk Historie og norsk Folkepoesi i Toner” (Andersson 1997: 374). Å bruke naturen som kilde til inspirasjon betyr ofte helt enkelt å huske tilbake på opplevelser og inntrykk for så å sette toner til dette. Innenfor jazz er det først og fremst musikerne fra 70-tallet som forbindes med dette. Jan Garbarek forklarer at hans musikk ikke har røtter i Mississippi-deltaets blues, men i det norske landskapet han var omgitt av som barn. Når man snakker om norsk jazz i dag forekommer ofte ord som fjord, fjell og isbre, og dette spesielt i utenlandske medier (Andersson 1997: 374-378; Døssing 2006). Denne forestillingen blir også utnyttet i profileringstiltak, blant annet av myndighetene. I profileringen av norsk jazz blir musikken ofte satt i forbindelse med den norske naturen. Et av tiltakene kalles *Jazznorway in a nutshell* hvor utenlandske promotører, journalister og lignende blir tatt med, ikke bare til en norsk jazzfestival, men til *Balejazz* som holder til midt i Sognefjorden, og hvor blant annet en båttur på fjorden står på programmet. Oppfatningen av at norsk jazz i så stor grad kan knyttes til den norske naturen, har de siste årene blitt snakket om nesten til det kjedsommelige, og etter hvert etablert seg til å bli en klisjé. At dette forholdet ikke nevnes av de norske informantene er derfor neppe tilfeldig, og blant de yngste norske jazzmusikerne har det til tider utviklet seg en slag ironisk distanse til dette fenomenet, som blant annet kommer til syne på pressebilder som er ”typisk norske”. Men inspirasjon skjer mer eller mindre bevisst, så at de norske jazzmusikerne fremdels i noen grad er inspirert av den norske naturen kan ikke utelukkes. Langt fra alle musikerne på dagens norske jazzscene er imidlertid omgitt av natur i sitt daglige liv, og de aller fleste av dem er bosatt i byer. Det er derfor like trolig at de henter inspirasjon helt andre steder enn blant norske fjorder og fjell.

#### **4.2.4 Publikumsinteresse**

Musikk vil aldri kunne overleve uten et publikum. Om det ikke er noen som kommer på konserter og kjøper plater, vil grunnlaget være borte både for musikere og arrangører, og verken det offentlige og sponsorer vil være villige til å gå inn med midler. Hvorvidt en merker interesse fra publikum, vil derfor for det første være en viktig indikator på i hvor stor grad

musikken slår an, men det vil også være en årsak til videre interesse og satsning innenfor andre områder.

### ***Vurdering angående publikumsinteresse***

Både Wesseltoft og Revheim opplever at jazzinteressen går i bølger og daler, og at det er litt mer interesse nå enn det var for eksempel på 80-tallet. Revheim mener å oppleve at den mer friimproviserte musikken har et større publikum nå, og at det er en større genreåpenhet: ”Første gang jeg var med å arrangere *All Ears-festivalen*, var det fire stykker på solokonserten til Maja Ratkje. I år så var det stappa fullt, og folk satt i baren som om det skulle være en lørdagsklubbkveld”. Henriksen mener at jazzpublikummet har blitt yngre, og mener han opplevde et generasjonsskifte rundt 88/89 da han begynte å spille med improvisasjonsbandet *Veslefrekk*. Da opplevde han at de ”gamle” jazzerne ble litt skuffet over det de hørte, men at det i større grad falt i smak hos den yngre delen av publikum. Men både Torske og Kristoffersen merker en større interesse i utlandet enn her hjemme. Torske mener det ikke har blitt enklere å booke norske artister her hjemme, men at det har skjedd en merkbar økning i etterspørselen fra utlandet. Kristoffersen hevder han selger lite plater her hjemme, men flere i utlandet. I tillegg mener han at det var et bedre marked for smal musikk her i landet tidligere, noe han synes er litt merkelig: ”Alle vet at smal norsk jazz og elektronisk relatert musikk har et nisjepublikum, og er godt likt av musikkjournalister verden over, men det har ikke hatt noe å si for platesalget her hjemme”.

### ***Kommentar***

Tilsynelatende har det skjedd en endring blant jazzpublikummet i takt med endringen på feltet, og flere av informantene mener at dagens jazzpublikum er vesentlig yngre enn tidligere. I tillegg mener Revheim at det er større genreåpenhet, og at den friimproviserte musikken nå har et større publikum. Som nevnt er det grunn til å anta at kulturpolitiske tiltak som for eksempel *Rikskonsertene* og musikkskolene har bidratt til å eksponere kommende musikere for kvalitativ bra og variert musikk på et tidlig tidspunkt, som igjen har inspirert til å produsere god og kreativt spennende musikk. Dette vil også være tilfelle for publikum, som også har blitt eksponert for den samme musikken, har kunnet tilegne seg musikalske kunnskaper, og tidlig fått sjansen til å sette pris på alle slags typer musikk.

Når noen av informantene opplever at interessen er større i utlandet kan dette enkelt forklares med at markedet rett og slett er større andre steder. Norge er et lite land, og det er begrenset hvor mange platekjøpere og konsertgjengere som finnes her. I tillegg virker det som



om de ulike aktørene på det norske jazzfeltet har lyktes i å gjøre jazzen kjent utenfor landets grenser, og da vil publikum også bli større andre steder.

Kristoffersen mener likevel at det var flere som lyttet til smal musikk før, og at en solgte flere plater med slik musikk da. Som var med pressedekning kan dette skyldes økt konkurranse fra andre musikkgenrer og kulturuttrykk. I tillegg er det mulig at det en kalte smal musikk før ikke er like smal som den vi opplever i dag. Mye av det en klassifiserer under jazz i dag, kan være svært utilgjengelig, og derfor vanskelig for lytteren både å like og forstå. Derfor blir det også vanskelig å selge plater.

#### **4.2.5 Demografiske forhold**

I verdenssammenheng er Norge et lite land med få innbyggere. For musikklivet kan dette få ulike konsekvenser som for eksempel at det finnes færre musikere, færre utdanningsmuligheter, færre spillesteder og så videre, men det kan også føre til musikere i større grad kjenner til hverandre, at mulighetene for samarbeid blir større, og at det blir enklere å knytte kontakter. Disse forholdene trekkes fram som en fordel for de norske musikerne, og som en av forklaringene på den norske jazzsuksessen.

#### ***Vurdering angående demografiske forhold***

Både Neset og Talkington trekker fram at Norge er et lite land, og at det derfor blir enklere for musikere å treffe hverandre, og derfra starte et samarbeid.

#### ***Kommentar***

Det er bare utenlandske informanter som har bemerket at Norge er et lite land, og at musikere derfor har lettere for å treffes. Det kan være fordi dette er mer synlig for dem som kommer fra større steder. Vi som bor her vil nok ta dette som en selvfølge, og ikke tenke videre over det. Men forholdet vil føre til at de musikerne som bor her oftere treffes, enten fordi de bor i samme by, har utdannet seg på samme sted, spiller på de samme festivalene eller lignende. På den måten får de ofte sjansen til å høre hverandre spille, finne inspirasjon og spille sammen. Dette kan være veldig fruktbart for den kreative utviklingen, og kan framskaffe både nye uttrykk og nye bandkonstellasjoner.

I tillegg kommer også det forholdet at Norge på mange måter er litt isolert, og i større grad må søke inspirasjon i egne rekker. Dette var som nevnt særlig tilfelle for den generasjonen musikere som var aktive på 70-tallet, men vil i noen grad også være aktuelt i

dag. Blant annet av den grunn kan den norske jazzen komme til å høre noe annerledes ut enn jazz som er produsert andre steder.

#### 4.2.6 Oppsummerende kommentar

Første del av denne oppgavens problemstilling dreide seg om hvorvidt det faktisk hadde skjedd en endring på det norske jazzfeltet. Gjennom en utgreiing av feltet som sådan, og en vurdering fra flere aktører på feltet, kan en slå fast at så er tilfelle. Et samlet felt synes enig i at de musikalske uttrykkene har endret seg de siste årene, og at denne endringen har skjedd i form av en økt genremessig åpenhet og fokus på personlig uttrykk og nyskaping som har gitt seg utslag i nye musikalske uttrykk. Denne musikalske utviklingen startet omkring 1990, og i årene som fulgte økte også aktivitetsnivået ellers på feltet; *NJF* ble opprettet og fikk styrket sin posisjon. De regionale jazzsentrene ble etablert, flere klubber, festivaler og plateselskap kom til, og det ble derfor utgitt flere plater, samt holdt flere konserter med norske jazzutøvere. Det har kommet til flere profesjonelle musikere, og pressen har gitt mer spalteplass til jazzen. I takt med dette har også myndighetene fått en mer sentral rolle på jazzfeltet gjennom for det første å omtale jazz i et eget underkapittel i *Kulturmeldinga*, og ved å gi stadig høyere bevilgninger til jazzformål.

Det som synes mest avgjørende for denne utviklingen og endringen, er ulike kulturpolitiske tiltak. Ikke først og fremst de bevilgningene som blir gitt direkte til jazzfeltet, men heller de mer langsiktige tiltakene som legger grunnlaget for en musikalsk utvikling. Spesielt det som går på utdanning, for eksempel musikkskolene og høyere utdanning som *Jazzlinja*, men også tiltak som eksponerer, spesielt barn, for ulike typer musikk og som på den måten fremmer interessen og kan gi inspirasjon. Tiltak som *Rikskonsertene* og *Distriktsmusikerordningen* bidrar til dette. Disse tiltakene har både bidratt til å bedre nivået på den musikalske utdanningen, og å fremme en nyskapende utvikling. En kan her bruke Bourdieus termer og si at utdanningssituasjonen har gitt aktørene en økt *kulturell kapital* som igjen har gitt dem en *habitus* som legitimerer en endring. Når for eksempel de ulike musikerne som har kommet ut av *Jazzlinja* gjennom dyktig veiledning har blitt oppmuntret og inspirert til å fokusere på en musikalsk åpenhet, og det å finne sin egen personlige stemme, har dette ikke bare ført til en endring i musikalske uttrykk. Det har også gjort disse musikerne kvalifisert til å redefinere jazzbegrepet, og endre kriteriene som avgjør hva som er bra og mindre bra innenfor jazzmusikken. For noen år siden var det den amerikanske tradisjonen som var gjeldende, og den norske jazzen gikk i stor grad ut på å kopiere det som kom herfra. Dette har endret seg gjennom den nye generasjonen. Og nå er det i all hovedsak nye uttrykk,

det å finne ulike inspirasjonskilder, og å ha en musikalsk åpenhet som er avgjørende for hvorvidt musikken vurderes som bra og interessant eller ikke.

Når det gjelder bevilgninger og annen type støtte fra det offentlige direkte til jazzfeltet, synes ikke dette å komme før en har gjort seg fortjent til det. Først etter å ha skapt et spennende og kvalitativt godt musikalsk uttrykk, samt å være godt organisert, blir de ulike aktørene på jazzfeltet vurdert som verdige til å motta støtte fra det offentlige. Denne typen støtte bidrar derfor ikke i nevneverdig grad til å utvikle musikken (bortsett fra i de tilfeller hvor utøvende musikk virker inspirerende på andre), men den bidrar til å opprettholde feltet ved å få musikken ut til et publikum. Dette er også noe pressen bidrar med gjennom å holde leserne oppdatert på hva som skjer innenfor den norske jazzen, og på den måten bidra til at musikken kan nå ut til et større publikum. Som nevnt kan det være vanskelig for jazzen som genre å få plass i pressen i konkurransen med mer kommersielle og leservennlige genrer, spesielt når avisen er avhengig av annonseinntekter og lignende. Men pressestøtten, samt andre faktorer som enkeltskribenter og så videre, bidrar her til at også de smalere uttrykkene kan få dekning i pressen.

Når en snakker om de ulike kulturpolitiske tiltakene, er det også viktig å huske at Norge de siste årene har utviklet seg til å bli et rikt land som derfor har mye midler en kan bruke på kulturområdet. Siden det ble funnet olje på begynnelsen av 70-tallet har inntektene til statskassen økt betraktelig, og tiltakene som er satt i gang for å bedre kultursektoren har derfor hatt gode økonomiske rammevilkår. Naturlig nok har dette også fått konsekvenser for jazzfeltet.

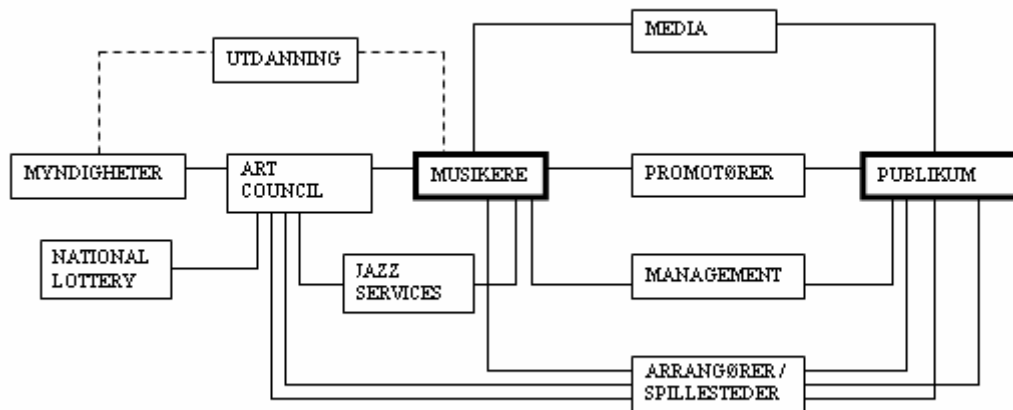
Den brede satsningen på kulturpolitiske tiltak som bedrer grunnlaget for den musikalske utviklingen, skulle imidlertid ikke tilsi at det bare var innenfor jazz at det har skjedd en utvikling. Det er nok heller ikke tilfellet, men det synes som om det er spesielt innenfor jazz at det har skjedd en utvikling som har medført radikale endringer. Nå er det slik at jazz som genre alltid, kanskje mer enn andre genrer, har vært åpen for nye uttrykk, og lenge har tatt i bruk genreblanding. For eksempel brukte Miles Davis både elektroniske og mer rockepregede elementer i sin musikk, og George Russell var også tidlig ute med å bruke folkemusikk som inspirasjonskilde. Siden det nå er snakk om Norge, er det naturlig å tro at det er andre faktorer her hjemme som har bidratt til denne utviklingen. For eksempel er det viktig at man har enkeltpersoner i de ulike delene av feltet som både sitter på en kompetanse og engasjement som kan bidra til å fremme jazzen som genre. Disse vil være helt sentrale både innenfor pressen, i utdanningen, de ulike arrangørene, organisasjonene og myndighetene. Inspirasjonskilder som musikerne fra 70-tallet med Garbarek i spissen, samt

folkemusikken og de andre genrene, den norske naturen og lignende, vil også ha spilt en vesentlig rolle både i å inspirere til nye uttrykk og banet vei for det å gå nye veier musikalsk sett. I tillegg hjelper det som nevnt at Norge er et lite land, både fordi musikerne lettere møtes, men også fordi det er enklere å søke inspirasjon her hjemme, og derfor andre steder enn det utenlandske musikere gjør.

Selv om det kulturpolitiske har spilt en svært sentral rolle i utviklingen av dagens sterke jazzscene, vil andre faktorer også ha spilt en vesentlig rolle. Det går an å si at kulturpolitiske tiltak har lagt forholdene til rette for en slik utvikling, men at faktorer som går på internt musikalsk engasjement og ulike særnorske forhold, har gitt viktige bidrag og ført til at dette har skjedd nettopp innenfor jazzen.

## 5.0 Det britiske jazzfeltet

Som nevnt finnes det en del vesentlige forskjeller på norsk og britisk kulturpolitikk. Dette vil også få konsekvenser for musikkmarkedet, og videre kunne påvirke levekårene for for eksempel jazz. Det britiske jazzfeltet er derfor noe ulikt det norske, og ser omtrent slik ut:



Sammenlignet med den norske modellen utgjør det kulturpolitiske her en mye mindre del av feltet, samtidig som markedsdelen er noe større. Utdanningsfaktoren er her bare delvis med på den kulturpolitiske delen fordi myndigheten i Storbritannia kun går inn med noe bevilgning til utdanningsinstitusjonene, i tillegg til at det i stor grad kreves skolepenger kombinert med få stipendordninger, i motsetning til hva som er tilfelle i Norge. Detaljene i denne modellen, og hvorfor den ser akkurat slik ut, skal utdypes nærmere nedenfor.<sup>57</sup>

### 5.1 Britisk kulturpolitikk

I Storbritannia har det tradisjonelt alltid hersket en uvilje mot i det hele tatt å ha en kulturpolitikk.<sup>58</sup> For de fleste briter er det derfor ingen selvfølge å betrakte kulturlivet som et viktig offentlig ansvarsområde. Denne skepsisen har flere årsaker, og går langt tilbake i tid. Blant annet tufter landet på en protestantisk-liberal tradisjon. Til forskjell fra de andre landene på kontinentet skjedde det ingen egentlig overgang fra fyrstelig til statlig mesenat her, og myndigheten overtok derfor ikke ansvaret for å støtte kulturen. I tillegg har Storbritannia vært preget av en type puritanisme som innebar en god del skepsis til kunst: Dekorativ kunst ble av

<sup>57</sup> Sitater i denne delen av oppgaven er hentet fra intervju med de ulike informantene; Eldridge (intervju). *SoundUK*, Gjermundsen (intervju). *Utenriksdepartementet*, Lunde (intervju). *Utenriksdepartementet*, Nicholson (intervju). Skribent *Jazzwise*, *The Observer* osv., Opdahl (intervju). *Norske Ambassaden* i London, Neset (telefonintervju). *The Wire*, Talkington (telefonintervju). *BBC*.

<sup>58</sup> Det følgende er hentet fra Mangset (1995). Kulturpolitiske modeller i Vest-Europa.

mange betraktet som frivol, og teateret som et sted for utsvevelser. Det britiske aristokratiet foretrakk å kjøpe kunst i form av portretter og lignende til å dekorere sine private hjem. Kunstytringer som krevde et offentlig rom, for eksempel teater og konserter, hadde mindre plass i deres livsstil, og ble derfor ikke prioritert. Det har heller ikke vært vanlig å bruke kunst og kultur til å markere nasjonal identitet i Storbritannia, noe som er mer vanlig andre steder. Den protestantiske puritanismen ble knyttet sammen med en sterk liberalistisk holdning til staten: Den skulle ha nattvekkerens tilbaketrunkne rolle, og gripe minst mulig direkte inn i samfunnslivet – inkludert kulturlivet.

Om offentlig støtte i det hele tatt skal ytes til kulturlivet, må det i alle fall ligge til grunn en nyttebegrunnelse. En slik begrunnelse bør være av utenforliggende samfunnsnyttig karakter, som for eksempel å kunne bidra til økt turisme, opplysning og utdanning av folket, økonomiske ringvirkninger for lokalt næringsliv osv.

Det gis altså lite offentlig støtte til kulturlivet i Storbritannia. Men det forhindrer ikke at en rekke – særlig større – kulturinstitusjoner mottar offentlig støtte, selv om støttenivået ser ut til å være lavere enn i de fleste andre vesteuropeiske land. For eksempel var den offentlige driftsstøtten til de institusjonene som mottar støtte fra *Art Council* ikke høyere enn 45 % i gjennomsnitt i 1991-92. I Norge ligger den offentlige driftsstøtten til tilsvarende institusjoner gjerne mellom 75 % og 90 %.

Til tross for at britiske myndigheter ut fra en prinsipiell liberalistisk posisjon, burde favorisere privat finansiering, har de likevel vært tilbakeholdne med å innføre fordelaktige skatteregler for kulturlivet, eller for privatfolks gaver til kulturlivet. Derfor har næringslivssponsing bare vært fradragsberettiget om det ene og alene kunne sies å fremme næringslivsinteresser.

Når holdningen har vært at kunst og kultur knapt fortjente offentlig støtte, følger det også naturlig at britene har vært skeptiske til å bygge ut et sentralt kulturforvaltningsapparat. I alle fall har holdningen vært at politikerne burde holde seg unna, og det burde bygge på prinsippet om armlengdes avstand mellom politikkens og kunstens sfære. I tillegg til puritanismen slo også en liberal omsorg for ytringsfriheten ut her, altså at politikerne ikke skulle blande seg opp i og dirigere folks kunstmak. Derfor tok det også lang tid før britene fikk et eget kulturdepartement. I 1965 ble det opprettet et eget departementskontor for kultursaker, men først i 1992 kom et eget kulturdepartement – *Department of National Heritage* – med ansvar for kunst, kulturarv, biblioteker, kringkasting, film, presse, turisme, generell kulturpolitikk og sport. I 1997 endret departementet navn til *Department for Culture, Media and Sport* (Selwood and Brown 2001: 41).

Det mest sentrale organet i britisk kulturforvaltning er likevel *Art Council*, opprettet i 1945. I 1994 ble rådet omorganisert, og er nå oppdelt i fire ulike regionale råd, i henholdsvis England, Wales, Skottland og Nord-Irland. Disse rådene er ikke noen direkte del av statsforvaltningen, men budsjettet blir endelig godkjent av parlamentet, og medlemmene oppnevnes av regjeringen. Rådene skal være svært selvstendige og uavhengige, og er plassert på armlengdes avstand fra regjering og parlament. Rådene skal derfor bemannes av uavhengige og ubestikkelige personligheter som fordeler kulturmidler ut ifra sitt personlige skjønn, og som ikke representerer politiske fraksjoner eller interessegrupper i kulturlivet. Men til tross for denne formelle uavhengigheten, kan det finnes uformelle bånd som svekker den armlengdes avstanden. I mange tilfeller vil ansatte i *Art Council* være knyttet til den politiske makten gjennom et nettverk av personlige relasjoner, basert på felles klassebakgrunn og likeartet sosialisering, for eksempel gjennom de samme private eliteskolene. Kulturelite og politisk elite tilhører på den måten ofte det samme elitefelleskapet (Mangset 1995: 28-32).

Selv om det blir gitt lite støtte til kultur i Storbritannia, har denne støtten økt noe de siste årene. I 93/94 ble det bevilget 3843 mill. pund fra offentlige og private bidragsytere, mens støtten i 98/99 var økt til 4880 mill. pund. Denne økningen skyldes hovedsakelig en økning i sponsormidler, i tillegg til at *National Lottery* begynte å bevilge penger til kultur i 1995 (Selwood and Brown 2001: 37-39). Midlene fra *National Lottery* blir i likhet med de fleste offentlige midler formidlet av *Art Council*, som dermed årlig bidrar med 1700 millioner pund til kulturformål.<sup>59</sup> De samlede kulturmidlene fordeles mellom de ulike kulturområdene, og i 98/99 gikk 12 % til bygningsvern, 1 % til film, 18 % til bibliotek og litteratur, 12 % til museer og gallerier, 10 % til utøvende kunstformer, 46 % til kringkasting og 1 % til billedkunst (Selwood and Brown 2001: 41). Når det gjelder musikk regnes dette for å være storindustri i Storbritannia, og har derfor først og fremst fått midler fra private sponsorer, og vært heller lite prioritert hos det offentlige. Likevel har musikk tapt noe de siste årene på sponsormarkedet mot andre deler av kulturlivet, og faktisk fått noe mer bevilgning fra det offentlige. Sammenlignet med norske forhold er det likevel fremdeles små summer det er snakk om (Selwood and Brown 2001: 58 og 168).

Når musikk, og kultur generelt, kun i liten grad blir gitt offentlig støtte, er heller ikke jazz blant de prioriterte områdene. I 1991/92 fikk jazz bare i underkant av en tiendedel av det som ble gitt til opera for eksempel. Men i følge Chris Hodgkins, direktør i *Jazz Services*, har det de siste årene vært en liten økning i bevilgningene til jazzen, noe som har ført til flere

---

<sup>59</sup> Tall hentet den 06.05.06 fra [www.artcouncil.org.uk](http://www.artcouncil.org.uk)

konserter og turneer, og at britiske musikere når ut til et større publikum (Nicholson 2005: 227).

Støtten som blir gitt kommer i all hovedsak fra *Art Council*. En rapport fra 2005 viser at 21,6 % av bevilgningene fra *Art Council England* ble gitt til musikk, og av dette igjen ble 6,8 % gitt til jazz. I pund utgjorde dette £ 11 052 801 til musikk, og £ 751 792 til jazz.<sup>60</sup>

*Jazz Services* er den eneste nasjonale jazzorganisasjonen i Storbritannia som mottar offentlig støtte. I tillegg finnes *Jazz Action* som konsentrerer seg om organisering av jazz i Nordøst. Storbritannia har ikke regionale jazzsentre som i Norge, og heller ikke noe som tilsvarer *Rikskonsertene* og *Distriktsmusikerordningen*. Det er også i mindre grad vanlig med selvstendige festivaler og klubber. Den britiske jazzscenen preges heller av individuelle promotører som setter opp konserter på ulike puber, klubber og selskap, i tillegg til å produsere festivaler. Den største produsenten i Storbritannia er *Serious* som blant annet arrangerer *London Jazzfestival*. Men de individuelle promotørene må konkurrere med alle andre kunstformer som for eksempel dans og klassisk musikk om støttepenger, og denne typen virksomhet er gjerne forbundet med lav eller ingen profitt, særlig for de mindre promotørene.<sup>61</sup>

## 5.2 Det britiske musikkmarkedet

Storbritannia regnes som det største og viktigste musikkmarkedet i Europa når det kommer til platesalg, medier, påvirkning på livsstil og global innflytelse. Alle de store plateselskapene har sine hovedkontorer i London, og ingen andre steder selges det så mange plater per innbygger som her. Nettopp derfor er dette et attraktivt marked å komme inn på, men også tilsvarende vanskelig. I motsetning til de fleste andre land i Europa, er musikkmarkedet i Storbritannia storindustri, med et sterkt kommersielt preg. Både salg og presseomtale er i all hovedsak konsentrert omkring hitlistene, og det er derfor ungdomsmarkedet og popmusikken som dominerer musikkindustrien. Med den store konkurransen, og den økonomiske og statusmessige gevinsten som er forbundet med å nå toppen på dette markedet, legges det også inn store ressurser i markedsføring og annet PR-arbeid. Uten et mektig plateselskap, eller andre sterke ressurser i ryggen, regnes det derfor som svært vanskelig å kunne hevde seg her (Beau 2002/2003: 8-13). Smalere genrer som for eksempel jazz, vil derfor måtte kjempe mer for en plass på dette markedet. Den britiske jazzscenen preges også i stor grad av tradisjonelle

---

<sup>60</sup> Tall hentet den 06.05.06 fra Ibid.

<sup>61</sup> Informasjon er hentet den 12.06.06 fra Wood (e-post). *Jazzservices*.



uttrykk som en kjenner fra den amerikanske jazzscenen, og britiske jazzmusikerne opererer ofte innenfor de typiske jazzgenrene som bebop og mainstream.

### 5.2.1 Mediesituasjonen

Befolkningen i Storbritannia er svært sentralisert; 90 % er bosatt i urbane strøk. Av aviser finnes det både lokale og nasjonale, men det er de nasjonale som dominerer. Disse avisene kategoriseres etter det kvalitative innholdet, og henvender seg i stor grad til de ulike samfunnsjiktene. Dette gjør at de har "down-market"-aviser (tabloidene), "mid-market"-aviser og "up-market"-aviser. Fra 1975 til 2002 doblet de nasjonale avisene antall sider, parallelt med at det totale salget gikk ned fra ca. 14 millioner til 13 millioner solgte eksemplarer. Av disse var det "mid-market"-avisene som tapte mest. Det innebærer at det i dette året ble solgt 220 aviser per 1000 innbygger. Det er tabloidene som selger best med et daglig salg på 6,9 millioner aviser i 2002. "Mid-market"-avisene solgte 3,3 millioner, mens "up-market"-avisene solgte 2,8 millioner eksemplarer. Musikkstoff regnes for å være godt lesestoff, og musikkfeltet blir derfor viet mye oppmerksomhet i avisene. Spesielt tabloidpressen trykker mye musikkstoff, men da i all hovedsak om det som faller inn under populærmusikkområdet. Siden musikk er storindustri i Storbritannia, blir saker knyttet til musikk også omtalt på økonomisidene. Smalere musikkgenrer som jazz og klassisk får i mindre grad oppmerksomhet i pressen, og minimalt i tabloidavisene. Det er i hovedsak "up-market"-avisene som omtaler disse genrene, og gir plass til anmeldelser og lignende.

Britiske platekjøpere hevdes ofte å være tilnærmet fanatiske i sin musikkinteresse, og dette gjenspeiles på musikkmagasinmarkedet. Ikke i noe annet land tilbys det så mange ulike ukentlige og månedlige musikkmagasiner som her, og hver uke selges det flere hundre tusen musikkmagasiner til britiske lesere. Ca. 5000 ulike musikkmagasiner publiseres årlig i Storbritannia. Populærmusikkgenren får mye plass, spesielt i ungdomsmagasiner, men det eksisterer også en rekke spesialmagasiner innenfor de aller fleste musikkgenrer.

Når det gjelder radio, er det *BBC* som er dominerende. De har 53 % av lytterne, mens nasjonale og lokale kommersielle kanaler har 45 % av lytterne. Men lyttermassen er ulikt fordelt på de ulike *BBC*-kanalene. *BBC Radio 1* har 8 %, *BBC Radio 2* har 16 %, *BBC Radio 3* har 1 %, *BBC Radio 4* har 11 %, *BBC Radio 5* har 5 %, og de lokale og regional *BBC*-kanalene har 11 % av lytterne. Av disse er det de tre første som har mest fokus på musikk. Svært mange briter lytter til radio, og i 2001 var tallene rekordhøye med flere som lyttet til radio, enn som så på TV. Selv om de kommersielle kanalene fremdeles konsentrerer seg om hitlistene, virker det som om *BBC* går mer i retning av å tenke nytt. Den siste tiden har *BBC*

*Radio 1* begynt å spille ny og mer variert musikk. Dette har resultert i økt kredibilitet, men i synkende lyttertall. *BBC Radio 2* henvender seg til et eldre publikum enn *Radio 1*, hovedsakelig de over 25. Denne kanalen fokuserer mer på album enn singler, og sender mer variert og annerledes musikk enn mange andre. Likevel har denne kanalen økt sine lyttertall den siste tiden, og ligger nå omtrent på det dobbelte av *Radio 1*, med sine 16 % av lytterne (Beau 2002/2003: 11-46; Tunstall 2004: 262-272). *Radio 3* henvender seg også mot et voksnere, og i tillegg mot et mer musikkinteressert publikum. Denne kanalen spesialiserer seg blant annet på jazz, klassikk og verdensmusikk, men med kun 1 % av lytterne vil nok innflytelsen på musikkmarkedet være nokså beskjeden.<sup>62</sup>

Når jazz omtales i avisene, er det i all hovedsak i "up-market"-avisene; altså de avisene som primært leses av den høyere utdannede delen av befolkningen, men som også er de avisene med en betydelig lavere markedsandel enn "mid-" og "down-market"-avisene. Særlig om det er snakk om den smalere og genreoverskridende jazzen, er det størst sjanse for å finne den her. Den mer kommersielle og lett tilgjengelige jazzen, som for eksempel Jamie Cullum og Norah Jones, kan også bli omtalt i de andre avisene.

Som nevnt tilbys det ikke i noe annet land så mange ulike månedlige og ukentlige musikkmagasiner som nettopp i Storbritannia. Også på jazzområdet er tilbudet godt. De antatt viktigste er *Jazzwise*, *Jazzreview*, *The Wire*, *Jazz Journal International* og *Jazz UK*. Alle kommer ut månedlig, og tar for seg, i større eller mindre grad, både reportasjer, nyheter, anmeldelser og konsertoversikter. De ulike magasinene har til dels ulik profil, og har derfor fokus på ulike deler av jazzmusikken. *Jazz Journal International* er et gammelt magasin, og vektlegger den mer tradisjonelle jazzen. *The Wire* er et magasin som for moderne musikk, og vektlegger derfor moderne jazz og fri og improvisert musikk. Både *Jazzwise*, *Jazzreview* og *Jazz UK* tar i stor grad for seg bredden av jazz, og vil derfor i stor grad dekke hele spekteret, men siden den britiske jazzen er forholdsvis tradisjonell, vil det være denne typen jazz som får størst plass i disse magasinene.

*BBC Radio 3* er den radiokanalen som sender mest jazz med programmer som *Jazz on 3*, *Jazz Lineup*, *Jazz Legends*, *Jazz Record Request* og *Jazz File*. I tillegg inkluderer programmer som *Late Junction* en god del jazz i sine programmer. *BBC Radio 2* sender også noe jazz, men kun sporadisk. De har ingen faste jazzprogrammer (JazzUK 2006: 23).

---

<sup>62</sup> Informasjon hentet den 15.03.06 fra [www.bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk)

### 5.2.2 Platemarkedet

Som nevnt, er det ingen andre steder i verden hvor det selges så mange plater som i Storbritannia med hele 225.9 millioner solgte album i 2001. Til tross for en generell nedgang på det globale markedet, var Storbritannia, sammen med Frankrike, det eneste landet i verden som økte sitt platesalg i 2001. Dette året ble det sluppet 20 000 plater, hvorav 5000 var fra de store selskapene, på det britiske markedet. Blant de britiske selskapene er det de store plateselskapene som dominerer, men de mindre og uavhengige regnes også for å være viktige aktører på dette markedet. I 2001 hadde de 20 % av markedsandelen, mens det var *Universal* som hadde den største markedsandelen på 28,5 %. Av de platene som selges, er litt over halvparten av dem britiske. Altså er litt over 40 % av dem med artister fra utlandet (Beau 2002/2003: 11-29).

Også innenfor jazz er det de store plateselskapene, med *Universal* i spissen, som dominerer. Disse selskapene har et hovedfokus på tradisjonell mainstreamjazz, og gjerne vokaljazz. Den smalere og mer genreoverskridende jazzen finner en på de mindre selskapene. Som nevnt regnes disse selskapene som viktige aktører på markedet, til tross for at de ofte havner i skyggen av de store selskapene, med en markedsandel på 20 %. Av platene som selges er det pop og rock som dominerer, med en markedsandel på 60 %. Salget av jazzplater er betydelig mindre, og utgjør kun 1,1 %. Med et samlet salg på 225.9 millioner plater, skulle dette utgjøre omtrent 2 259 000 solgte jazzplater (Beau 2002/2003: 39)

### 5.2.3 Konsertscenen

Storbritannia har en stor festival- og klubbscene. 30 promotører driver majoriteten av konsertscenene, inkludert de store konsertlokalene og festivalene. Disse er hovedsakelig finansiert av private sponsorer. De mindre konsertstedene driver med beskjedne midler, og kan derfor yte begrenset service overfor musikerne. Band som spiller her kan maks få utbetalt £1000 i hyre, inkludert alt fra overnatting, reise, mat og teknikk. Ellers må alt det praktiske med reise og opphold ordnes av musikerne selv. På disse stedene er det de lokale bandene spiller, i tillegg til de utenlandske som forsøker å få innpass på det britiske musikkmarkedet (Beau 2002/2003: 81).

Storbritannias store festival og konsertscene gjelder også innenfor jazz. Det finnes i dag omtrent 860 spillesteder og 114 festivaler for jazz og jazzrelatert musikk i Storbritannia. Hovedvekten av spillestedene ligger naturlig nok i London, med et antall på ca. 45. Av disse finnes fire konserthaller; *Barbican Centre*, *Purcell Room*, *Queen Elizabeth Hall* og *Royal*

*National Theatre*. De resterende er mindre klubber, blant annet *Jazz Café* og *The Spitz*, som er vanlige spillesteder for norske band (JazzServices 2003; JazzUK 2006: 29-37).

Det britiske publikummet synes også forholdsvis interessert i jazz. I 1999 var det 6 % av den voksne befolkningen, altså 2,4 millioner, som nylig hadde vært på en jazzkonsert. Til sammenligning hadde 11,6 % vært på klassisk konsert og 6,3 % hadde vært i operaen (Selwood and Brown 2001: 361). Storbritannia har også en litt besynderlig statistikk som viser at jo færre plater som blir solgt, jo flere konsertbilletter får en solgt (Beau 2002/2003: 16). Ergo er det ikke nødvendigvis slik at de som selger flest plater er de som er mest populære på konsertscenen. Det musikkinteresserte publikum kan foretrekke noe musikk live, og noe musikk på plate.

### **5.3 Markedsinteresse – en vurdering**

Når det nå skal undersøkes nærmere hvorvidt norsk jazz har vekket en interesse i Storbritannia, er det primært to faktorer jeg vurderer som sentrale; interessen fra mediene og interessen fra publikum. Disse faktorene uttypes nedenfor.

#### **5.3.1 Medieinteresse**

Mediene er ansett som en viktig, og kanskje den aller viktigste, informasjonskanalen for musikkbransjen når det gjelder å nå ut til et potensielt publikum. Samtidig er mediene avhengig av flest mulig lesere (lyttere og seere) for å kunne forsvare sin eksistens på markedet (særlig ved fraværet av pressestøtte), og de vil derfor alltid forsøke å formidle det de oppfatter at publikum vil ha. Dekningen av norsk jazz i britiske medier vil derfor være en viktig indikator for hvor interessert det britiske markedet virkelig er i den norske jassen.

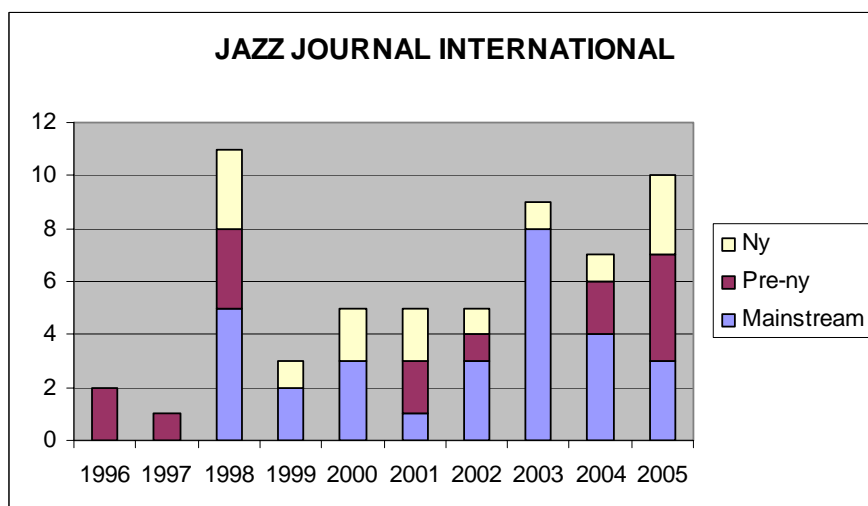
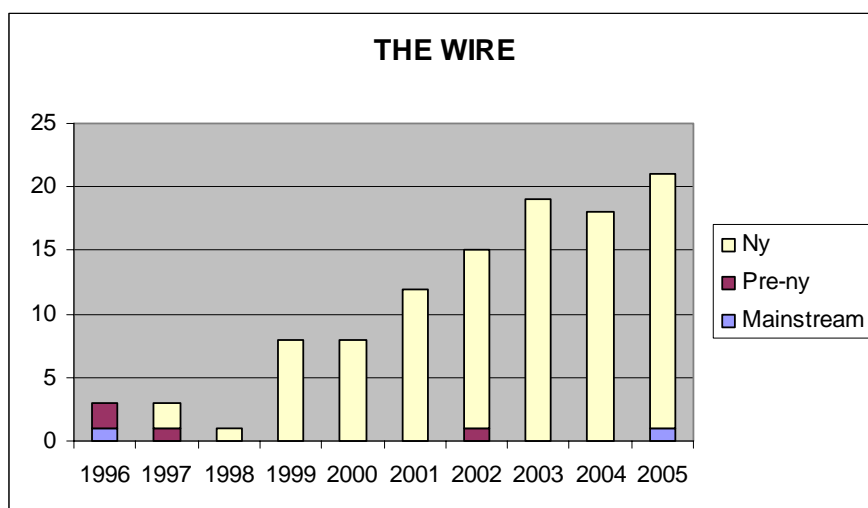
#### ***Anmeldelser i britiske magasiner***

Siden Storbritannia er et land hvor musikkmagasinene står sterkt, og dermed når ut til et høyt antall lesere, har jeg i første del av analysen tatt for meg to magasiner som jeg mener representerer to ulike jazztradisjoner. Det første er *The Wire* som ble grunnlagt i 1982 og er et magasin for moderne musikk. Det har et opplag på 30 000, og distribueres over hele verden (Beau 2002/2003: 64). Bladet har fokus på ikke-mainstream musikk, moderne jazz og fri improvisert musikk.<sup>63</sup> Det andre er *Jazz Journal International* som ble grunnlagt i 1948, og som har hovedfokus på mainstreamjazz. De har et opplag på 10 000, og distribueres over hele

---

<sup>63</sup> Informasjon hentet den 12.06.06 [www.jazzservices.co.uk](http://www.jazzservices.co.uk) , [www.thewire.co.uk](http://www.thewire.co.uk)

verden. Bladet konsentrerer seg for det meste om britisk jazz, men inkluderer også mye internasjonalt.<sup>64</sup> Jeg har sett på hvor mange norske jazzplater som har blitt anmeldt fra 1996 og fram til i dag, og hvilke plater de ulike magasinene velger å anmelde. Jeg er da interessert i å finne ut om det har vært en økning i antall norske anmeldelser de siste årene, og siden det er snakk om to magasiner med ulik musikkprofil, er jeg også interessert i å finne ut hvilken type norsk jazz de velger å konsentrere seg om. Jeg gjør en enkel inndeling i *mainstream jazz*, *pre-ny jazz* og *ny jazz*. I *mainstream jazz* inkluderer jeg jazz som er bygd på de tradisjonelle jazelementene, og som i hovedsak er melodiøs musikk. I *pre-ny jazz* inkluderer jeg jazz med en begynnende genreoverskriding, men med et grunnleggende melodiøst preg. I *ny jazz* inkluderer jeg genreoverskridende jazz med elementer av elektronika, støy, samtidsmusikk og fri improvisasjon.<sup>65</sup>



<sup>64</sup> Informasjon hentet den 12.06.06 fra [www.allaboutjazz.com](http://www.allaboutjazz.com)

<sup>65</sup> I denne statistikken har jeg også inkludert plater der norske utøvere samarbeider med utenlandske. For detaljert oversikt, se vedlegg 3 og 4

Det er her hovedsaklig to tendenser som peker seg ut. For det første er det en tydelig økning i antall anmeldelser av norsk jazz de siste årene. Men dette tallet bør leses i lys av at det også har vært en økning i antall plateutgivelser, både norske og utenlandske. I tillegg har antall plater som blir anmeldt i bladene økt betydelig de siste årene. I dag er det omtrent 150-200 plateanmeldelser i *The Wire* hver måned. Dette utgjør omtrent en fordobling siden 1996.<sup>66</sup> Angående *Jazz Journal International* har det derimot vært en liten nedgang i antall anmeldelser. I 1996 var det vanlig med 80-90 anmeldelser i hvert magasin, mens dette tallet var sunket til 60-70 i 2005. Dette kan ha flere årsaker, men med tanke på at dette magasinet har en tradisjonell profil, kan det hende at det i takt med utviklingen innefor jazz har blitt noen færre plater av den tradisjonelle typen å anmelde. Antallet norske anmeldelser har uansett økt, uavhengig av musikalsk uttrykk. For det andre er det stadig flere anmeldelser av den ”nye” jazzen. *The Wire* er det magasinet som har den tydeligste økningen i antall anmeldelser, og er også det magasinet som er mest opptatt av den mer genreoverskridende og eksperimentelle jazzen. *Jazz Journal International* har et mer tradisjonelt fokus, og viser dermed en mindre tydelig økning. Dette kan være fordi det ikke skjer så mye innenfor den mer tradisjonelle jazzen i Norge, eller fordi denne type jazz fra Norge ikke er så interessant for det britiske markedet. Som nevnt har den britiske jazzscenen et forholdsvis tradisjonelt preg, og det er grunn til å anta at britene selv produserer tilstrekkelig med slik jazz til å dekke markedets behovet.

### ***Anmeldelser i britiske medier***

For å få et overblikk over i hvilken grad norsk jazz blir gitt oppmerksomhet i britiske medier generelt, har jeg tatt for meg fire ulike medier; websidene til BBC, ”up-market”-avisa *The Guardian*, og musikkmagasinene *Jazz Journal International* og *The Wire*. Jeg har videre tatt for meg det samme utvalget norske jazzutøvere og platene deres som tidligere i oppgaven, for å finne ut hvorvidt disse er anmeldt i de ulike mediene. Også her har det vært viktig med en uttrykksmessig spredning. På denne måten ønsker jeg å ikke bare finne ut hvor hyppig norske plater blir anmeldt i britiske medier, men også hvilken type jazz de ulike mediene synes mest interessert i.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Informasjon hentet den 17.06.06 fra Neset (e-post). *The Wire*.

<sup>67</sup> Med forbehold om manglende anmeldelser. Anmeldelsene er hentet fra: [www.bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk) , [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk) , *JazzJournalInternational* (1996-2005). , *Wire* (1996-2005). , Lechner (e-post). ECM. For anmeldelsene i sin helhet, se vedlegg 2

Band/utøver	Plate	Musikalsk retning	Medie				Sum
			BBC	The Guardian	Jazz International	Journal The Wire	
<i>Supersilent</i> (Rune Grammofon)	1-3 (1997)	Impro	x	x		x	3
	6 (2003)	Impro	x	x		x	3
<b>Bugge Wesseltoft</b> (Jazzland recordings)	<b>NCOJ</b> (1996)	Elektronika jazz			x		1
	<b>Moving</b> (2001)	Elektronika jazz	x	x			2
<b>Silje Nergaard</b> (Universal)	<b>Port of call</b> (2000)	Vokaljazz, mainstream		x			1
	<b>Nightwatch</b> (2003)	Vokaljazz, mainstream					0
<b>Jan Garbarek</b> (ECM)	<b>Visible World</b> (1996)	Verdensmusikk/jazz	x		x	x	3
	<b>In Praise of Dreams</b> (2004)	Verdensmusikk/jazz	x	x	x		3
<b>Arve Henriksen</b> (Rune Grammofon)	<b>Sakuteiki</b> (2001)	Avant garde	x			x	2
	<b>Chiaroscuro</b> (2004)	Avant garde	x			x	2
<b>Nils Petter Molvær</b> (ECM/Sula records)	<b>Khmer</b> (1997)	Elektronika jazz			x	x	2
	<b>Streamer</b> (2004)	Elektronika jazz		x			1
<b>Tord Gustavsen Trio</b> (ECM)	<b>Changing Places</b> (2003)	Mainstream	x		x		2
	<b>The Ground</b> (2005)	Mainstream	x	xx	x	x	5
<b>The Thing</b> (Crazy Wisdom/Smalltown Superjazz)	<b>She knows...</b> (2001)	Frijazz/rock					0
	<b>Garage</b> (2004)	Frijazz/rock	x	x		x	3
<b>Sum</b>			10	9	6	8	33

Tallene i denne tabellen understreker i stor grad tendensen fra tabellene med magasinene: De senest utgitte platene er de som oftest er anmeldt, altså tyder det på en økende bevissthet på norsk jazz de siste årene. Det er også den nye mer eksperimentelle jazzen som får mest oppmerksomhet. Dette med unntak av *Tord Gustavsen Trio* som gjør stor suksess i Storbritannia, og til dels Jan Garbarek som fremdeles regnes som en av de virkelig store jazzstjernene. Silje Nergaard, derimot, anmeldes kun i liten grad.<sup>68</sup> *Jazz Journal International*, som har det mest tradisjonelle preget, er også her det mediet som anmelder færrest plater, og prioriterer også mainstream framfor eksperimentell. Både *BBC* og *The Guardian*, som i stor grad henvender seg til et høyt utdannet, kulturinteressert og bevisst publikum, er i større grad opptatt av den nye og mer eksperimentelle jazzen. Det samme er som nevnt tilfellet for *The Wire* som henvender seg til et publikum med interesse for ny og eksperimentell musikk.<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Når en leser disse tallene kan det være verdt å merke seg at både *Tord Gustavsen Trio*, Jan Garbarek og Nils Petter Molværs *Khmer* er gitt ut på *ECM*, som regnes for å være det viktigste plateselskapet for jazz i Europa, og som har svært god distribusjon i Storbritannia.

<sup>69</sup> Det bør her gjøres oppmerksom på at utvalget av plater er forholdsvis lite, og at det derfor vanskelig lar seg gjøre å trekke noen generell konklusjon ut av dette. Det blir heller snakk om å antyde en tendens.

### ***Analyse av anmeldelser***

Statistikkene over viser at norsk jazz i relativt stor grad blir anmeldt i de britiske mediene, og i tillegg at antallet anmeldelser har økt de siste årene. Men disse tallene sier ikke noe om hvordan mediene vurderer den norske musikken; hvor høyt de rangerer den, og hvorfor. Det skal derfor bli sett nærmere på de utvalgte anmeldelsene med tanke på hvorvidt de forholder seg positivt eller negativt til den norske musikken, og hvorfor de gjør seg denne vurderingen. Mer konkret skal jeg ta for meg hver enkelt anmeldelse av de ulike platene, i de ulike mediene, og se nærmere på følgende tre forhold:

1. Er anmeldelsen positiv eller negativ?
2. Nevnes den norske jazzen som et fenomen?
3. På hvilken måte argumenteres det for vurderingen?<sup>70</sup>

### ***Kommentar til analyse av anmeldelser***

I denne analysen kan en se at de aller fleste anmeldelsene gir en positiv vurdering av de norske platene. Dette vil naturlig nok i all hovedsak skyldes at platene holder et slik nivå, at en positiv vurdering vil være berettiget. Men i tillegg kan andre faktorer spille inn. I medier som også inkluderer annen musikk, vil plassen som er satt av til jazz og annen smal musikk være begrenset. Derfor vil de i de fleste tilfeller foretrekke å anmelde musikk de synes er bra, framfor musikk de mener holder et lavere nivå. Når ikke alle platene er anmeldt i for eksempel *The Guardian* og *BBC*, kan dette være en mulig årsak. Det samme vil være tilfelle i magasinene. Selv om det her er liten konkurranse fra andre musikkformer, kommer disse bladene ut bare en gang i måneden, og vil på den måten ha begrenset plass til anmeldelser sammenlignet med de mange utgivelsene. Også her vil det være sannsynlig at anmelderne vil ha et ønske om å fremme den beste musikken, og derfor prioritere de bedre platene framfor de dårlige i sine anmeldelser. Denne tendensen vil være mest tydelig når det gjelder smal og ukjent musikk som få har hørt om. For de større stjernene vil anmeldelser i de fleste tilfeller bli skrevet uansett.

Av de fire dårlige anmeldelsene, var to av dem gitt til plater av Garbarek. I utvalget er han udiskutabelt den største stjernen, og som nevnt ovenfor, er sjansen derfor større for at hans plater blir anmeldt uansett hvordan anmelderen vurderer dem. I tillegg vil en forklaring kunne være at mange av mediene nå foretrekker den mer moderne norske jazzen, har begynt å gå litt lei av den etter hvert så kjente ”*ECM*-lyden”, og derfor vurderer Garbarek dårligere enn mange av de andre norske utgivelsene med yngre musikere.

---

<sup>70</sup> For selve analysen, se vedlegg 5



Ellers er det lite skille mellom de ulike mediene og hvordan de vurderer platene. Alle har de gitt én til to dårlige anmeldelser hver; *BBC* og *The Wire* til Garbarek, *The Guardian* til *Supersilent* og *Jazz Journal International* til *Tord Gustavsen Trio*. De dårlige anmeldelsene til Garbarek kan skyldes at både *The Wire* og *BBC* gjerne er mer opptatt av den mer moderne og eksperimentelle musikken. At *The Guardian*, som også gjerne er opptatt av nyere musikk, om enn i mindre grad enn *The Wire* og *BBC*, gir en dårlig vurdering av *Supersilent*, og at *Jazz Journal International*, som har et tydelig tradisjonelt preg, gir en dårlig vurdering av *Tord Gustavsen Trio*, er mer overraskende. Her kan muligens anmelderen ha noe å si. I anmelderkretser hersker det uenighet om hvorvidt en anmelder skal kunne ha en ”personlig stemme” eller ikke når han anmelder. De fleste mener likevel at en mest mulig objektiv vurdering bør ligge til grunn i vurderingen av en plate. Å være absolutt objektiv er likevel et umulig mål, og de fleste anmeldere vil derfor basere noe av vurderingen på egen smak og preferanser. Walters som skrev heller dårlige anmeldelser av *Supersilent* sine plater, har gitt positive anmeldelser av Silje Nergaard og Bugge Wesseltoft. *Supersilent* befinner seg absolutt innefor et smalere sjikt enn begge disse andre, noe som kan tyde på at denne anmelderen foretrekker mer tradisjonelle uttrykk, selv om Wesseltofts musikk er mer eksperimentell enn Nergaards. Barry McRae som gjorde en negativ vurdering av *Tord Gustavsen Trios* første plata har ikke skrevet noen andre anmeldelser i dette utvalget, og det vil derfor være vanskelig å uttale seg noe om hans preferanser. Derimot er det mange av de samme navnene som går igjen i denne oversikten. For eksempel Peter Marsh i *BBC*, John L. Walters og Stuart Nicholson i *The Guardian*, og Simon Adams og Michael Tucker i *Jazz Journal International*. Dette kan tyde på at disse anmelderne har en spesiell interesse for norsk jazz, eller det som den norske jazzen representerer av musikalske uttrykk, og derfor velger å anmelde disse platene. Fra *The Wire* er det stort sett bare forskjellige anmeldere, noe som kan tyde på at det er en bredere interesse for denne musikken i dette bladet.

Den norske jazzen som fenomen nevnes i liten grad i disse anmeldelsene. Men i to av anmeldelsene av Garbarek nevnes det nordiske, nordlyset og så videre. Dette er elementer som i stor grad har vært knyttet til Garbarek og hans generasjons musikere fra Norge siden de ble signet på *ECM* på 70-tallet. I to av de andre anmeldelsene, av Henriksen og Molvær, nevnes også det norske, men på en annen måte. I Henriksens anmeldelse refereres det til den nye musikken som har kommet fra Norge den siste tiden, og i Molværs anmeldelse hevdes det at ”the future was already heard in Oslo”. Dette kan tyde på at den jazzen som har kommet fra Norge de siste årene har klart å skape et nytt og annet inntrykk, uavhengig av Garbarek-

generasjonen. Assosiasjonene med norsk natur og nordlys er kanskje på vei bort, og dagens norske jazz vil hovedsakelig anerkjennes på grunn av helt andre, musikalske, uttrykk.

Blant anmeldelsene varierer det også i hvor stor grad det blir gjort en vurdering av musikken, framfor bare å beskrive den. Det har de siste årene blitt stadig vanligere å beskrive musikken, heller enn å gi en klar vurdering av den. Dette kan ha flere årsaker, for eksempel anmelders redsel for å gjøre en "feil" vurdering, som mange innenfor feltet vil være uenig i, og derfor miste kredibilitet som kritiker. De til tider tette båndene mellom anmelder og de andre aktørene i musikkbransjen, for eksempel musikere og plateselskap, og et ønske om å opprettholde disse, kan også føre til litt for positive anmeldelser eller det kan på virke hvorvidt en plate blir anmeldt i det hele tatt. I tillegg vil en anmelder stå ovenfor en stadig vanskeligere oppgave jo mindre tilgjengelig musikken er. Jo færre referanser det finnes til musikk som er lagd tidligere, jo mindre sammenligningsgrunnlag, og derfor også en vanskeligere oppgave å gi en vurdering. I utvalget vil det være *Supersilent*, Arve Henriksen og *The Thing* som presenterer den smaleste musikken. *Supersilent* og Henriksen er også de som i størst grad blir anmeldt gjennom en beskrivelse av musikken, framfor en meningsladet vurdering. Dette kan derfor skyldes at anmelderne er usikre på hvordan de skal vurdere denne musikken; både fordi det er musikalsk vanskelig, men også fordi en her står i fare for å gjøre en "feil" vurdering.

### ***Vurdering angående medieinteresse***

De ulike aktørene innenfor jazz vil ha gjort seg erfaringer om hvor interessert den britiske pressen er i norsk jazz. Jeg har derfor spurt de ulike informantene i hvor stor grad de har merket denne interessen, fra hvilke typer media og så videre. Både Henriksen, Wesseltoft, Kristoffersen, Mosnes, Torske, Revheim og Opdahl har alle erfaringer med den britiske pressen, og synes å ha merket en økende interesse. Mediene som nevnes hyppigst er *BBC*, særlig *Radio 3*, de store "up-market"-avisene, spesielt *The Guardian*, men også *The Times* og *The Independent*, og magasiner som *The Wire* og i noen grad *Jazzwise* blir trukket fram.

Henriksen framhever spesielt *BBC Radio 3* og Fiona Talkington. Han mener han ikke i noe annet land har opplevd at en radiokanal gjør så mye på norsk jazz.

Kristoffersen mener i flere tilfeller å oppleve en større interesse fra britiske medier enn fra norske. De er også mindre opptatt av å båssette musikken, og trekker i tillegg jazzbegrepet veldig langt. Han opplever at de er svært positive, og hevder at omtrent ni av ti anmeldelser er positive, men han tenker at det liksom godt kan skyldes at de ikke er villige til å bruke plass på en dårlig anmeldelse av en smal norsk plate: "Det har liksom ingen relevans å slakte ting som

ingen har hørt om. Det er mer en visjonsvirksomhet; de synes at mye av det er bra, og da vil de kanskje formidle det til folk”.

Mosnes stiller spørsmålsteget ved om den store interessen fra *The Wire* kan skyldes deres norske viseredaktør, Anne Hilde Neset. Men uansett synes han å merke at det er musikken fra *Rune Grammofon* og en del av den elektronikainspirerte jazzen som får mye oppmerksomhet.

Opdahl mener også at det ofte finnes flere norske jazzanmeldelser i de britiske mediene, enn i de norske. Han mener at det er uproposjonalt mye oppmerksomhet rundt norsk jazz og elektronika med tanke på at det er importmusikk og at det kommer fra et så lite land som Norge. Spesielt merker han at radiostasjonene spiller mye; særlig *BBC* og *XFM*.

### ***Vurdering fra aktører innenfor britiske medier***

For å få en bedre forståelse av den britiske interessen for norsk jazz, har jeg gjort intervjuer med tre representanter fra ulike britiske medier, om deres interesse for norsk jazz. Som nevnt i innledningen er dette Anne Hilde Neset (*The Wire*), Fiona Talkington (*BBC Radio 3*), og Stuart Nicholson (*The Observer*, *Jazzwise* m.fl.).

Alle tre er enige i at det var et skille i henhold til økt interesse for norsk jazz i de britiske mediene rundt 1997-98. Dette mener de skyldes det høye aktivitetsnivået som den norske jazzscenen da kunne vise til, og det at den musikken som kom derfra viste seg å være både nyskapende og interessant.

Neset mener at det viktigste for *The Wire*, og det som er avgjørende for at en plate skal bli anmeldt i bladet, er om den er interessant musikalsk. Nettopp det har vært tilfelle for en rekke plater fra Norge de siste årene, og de har derfor i økende grad blitt anmeldt i bladet. Hun nevner blant andre *Supersilent* og *Jaga Jazzist* som eksempler på interessante band. At Neset selv er norsk, mener hun kanskje hadde noe å si i begynnelsen for at norske plater ble gitt oppmerksomhet i bladet. Hun husker at de fikk tilsendt en pakke fra *Rune Grammofon* med blant annet *Supersilent* og Arne Norheim som hun synes var veldig interessant. Siden det bare var hun som visste hvem Arne Norheim var, ble det naturlig at det ble hun som introduserte de andre for denne musikken. Men nå mener hun at kontaktnettet er skapt mellom bladet og den norske jazzscenen, og at hennes rolle som norsk ikke lenger har særlig betydning.

Talkington i *BBC* mener at *BBC* alltid har vært oppdatert på *ECM*-labelen, med artister som for eksempel Garbarek. Nå er de også i stor grad opptatt av den norske jazzscenen generelt sett, fordi det er i Norge mye av den mest spennende musikken blir produsert akkurat

nå. *Late Junction* startet opp i 1999, akkurat da det var begynt å blomstre på den norske jazzscenen. Talkington syntes det var viktig å gi denne musikken plass i programmet hennes, fordi den, etter hennes syn, ikke fikk den oppmerksomheten den fortjente. Hun mener også at hennes program sannsynligvis spiller mer norsk musikk enn det som er vanlig ellers, men at både Charles Peterson i *BBC Radio 1* og Nick Luscombe i *XFM* også spiller en god del norsk musikk. Disse har et mye yngre publikum. *Jazzwise* og *Songlines* skriver også en del om norsk jazz, i tillegg til at den britiske pressen dekker de større begivenhetene. Talkington mener å merke mye respons fra lytterne når hun spiller norsk jazz, og får henvendelser med spørsmål om hvor de kan kjøpe platene og hvor de kan høre dem live. Hun mener at det er så mye hitlistemusikk på radioen nå, at folk i større grad etterspør nye og mer interessante musikalske uttrykk.

Nicholson opplever at interessen for norsk jazz i den britiske pressen varierer veldig, og at det i stor grad avhenger av den enkelte skribent. Det store flertall konsentrerer seg fremdeles om den amerikanske jazzen, men de siste årene har det likevel blitt noen flere som har vist en interesse for den norske jazzscenen. Av disse nevner han for eksempel John Fordham i *The Guardian*, Sholto Byrnes i *The Independent* og Phil Johnson i *Independent on Sunday*. *The Times* og *The Daily Telegraph*, derimot, mener han i all hovedsak konsentrerer seg om den amerikanske jazzen. Han mener at han sannsynligvis var den første som begynte å skrive om norsk jazz i Storbritannia, omkring 1998. Dette fordi han alltid har hatt en interesse for at noen står opp og utfordrer de eksisterende normer og oppfatninger, noe han mener er tilfelle for de norske jazzmusikerne. For fem år tilbake var det den nu-jazzen (den elektronikainspirerte jazzen) som fikk mest oppmerksomhet. Nå er det musikken på *ECM* det skrives mest om, mye fordi det er mangel på god distribusjon hos de mindre selskapene, i følge Nicholson.

### ***Kommentar***

Det er helt tydelig en økning i interesse for norsk jazz i de britiske mediene. Tabellene viser at flere norske plater anmeldes, og de aller fleste anmeldelsene viser en positiv vurdering av musikken. Begreper som "the nordic sound" og mer naturrelaterte beskrivelser av musikken, ser ut til å være på vei ut. I den grad det norske som fenomen nevnes, er det heller med referanser til den sterke og nyskapende musikkscenen. Det er også den smaleste musikken som vies mest oppmerksomhet. I motsetning til den norske pressen, prioriterer britiske journalister å anmelde Arve Henriksen og *Supersilent*, framfor Silje Nergaard. Men den britiske pressestrukturen vil også med sine mer klasserelaterte aviser, ha et bedre marked for

litt smalere musikk. ”Up-market”-aviser som *The Guardian* og *The Independent* henvender seg til en gruppe lesere som er både høyt utdannet, har høy *kulturell kapital* og er over snittet kulturinteresserte, og de vil derfor være mer mottakelig for en smal og noe utilgjengelig type musikk. Men disse avisene er også de med færrest lesere sammenlignet ”mid-range”- og tabloidavisene. Radiokanalene som formidler det meste av den norske jazzen, for eksempel *BBC Radio 3*, har en heller lav andel av lyttertallene. Når det gjelder magasinene går også disse ut til en gruppe lesere som kan karakteriseres som spesielt interesserte. I anmeldelsene er det mange av de samme navnene som går igjen, som kan tyde på at det finnes en gruppe anmeldere som har vist en spesiell interesse for norsk jazz, og at dette ikke nødvendigvis er representativt for hele redaksjonen. Informantene tilhører også gruppen spesielt interesserte, og deres erfaringer og synspunkter vil heller ikke være representative for en samlet britisk presse. Den suksessen som norsk jazz opplever i Storbritannia er derfor begrenset til å gjelde kun en liten del av det britiske markedet; den delen av markedet som har en særlig interesse for musikk.

### **5.3.2 Publikumsinteresse**

Storbritannia er det landet i verden som selger flest plater, og som nevnt tidligere er ca. 2 260 000 av disse jazzplater. Det er her også snakk om en stor klubb- og festivalscene hvor 6 % (2,5 millioner) av den voksne befolkningen oppgir at de nylig har vært på jazzkonsert. I hvor stor grad det britiske publikummet viser interesse for jazz vil være den viktigste indikatoren på hvorvidt norsk jazz gjør suksess i Storbritannia. Interesse kan best vises gjennom kjøp av plater og konsertbilletter. Nedenfor følger derfor oversikter over antall norske jazzplater som distribueres i Storbritannia, omtrent hvor mange plater som blir solgt, og hvor mange konserter norske artister har hatt de siste årene. Oversikt over platesalg og konserter er basert på samme utvalg band/utøvere og plater som tidligere, for å få en uttrykksmessig spredning, og undersøke nærmere hvilke uttrykk som når fram til publikum.

#### ***Distribusjon***

I denne tabellen er det tatt utgangspunkt i de antatt mest sentrale plateselskapene for norsk jazz, og vist hvor mange av platene deres som er distribuert i Storbritannia.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> I katalogen til både *Smalltown Supersound* og *Rune Grammofon* vil det finnes plater som havner noe på siden av jazzgenren. Tallet fra *Universal* viser antall plater med norsk jazz. Tallene er hentet fra de ulike plateselskapene sine hjemmesider, og den 06.04.06-16.06.06 fra *Berg (e-post)*. *Bergland Productions*, *Grydeland (e-post)*. *Sofa, Haugland (e-post)*. *Smalltown Supersound*, *Klette (e-post)*. *Jazzaway*, *Kristoffersen (e-*

Plateselskap	Distribusjon	Antall
Jazzland	Hele katalogen	38
Smalltown Supersound	Hele katalogen	49
<i>Rune Grammofon</i>	Hele katalogen	61
<i>ECM</i>	Hele katalogen	79
Jazzaway	Hele katalogen	23
Sofa	Hele katalogen	19
Bergland Productions	Ingen distribusjon	0
Curling Legs	Delvis distribusjon <sup>72</sup>	5
Universal	Hele katalogen	11
<b>Sum:</b>		285

De fleste selskapene har distribusjon i Storbritannia, og de aller fleste platene er derfor tilgjengelig på det britiske markedet, selv om kvaliteten og omfanget av distribusjonen vil kunne variere. Som forventet er det *ECM* som distribuerer flest plater, og dette skyldes i hovedsak størrelsen på selskapet, og at de har vært i drift mye lengre enn de mindre norske selskapene.

### *Platesalg*

Oversikten viser omtrentlige salgstall for de ulike platene som er solgt i Storbritannia.<sup>73</sup>

Band	Plate	Salgstall
<i>Supersilent</i>	1-3	900
	6	1100
Bugge Wesseltoft	NCOJ	1500
	Moving	5000
Silje Nergaard	Port of Call	1500
	Nightwatch	3000
Jan Garbarek	Visible World	22 000
	In Praise of Dreams	16 900
Arve Henriksen	Sakuteiki	900
	Chiaroscuro	1100
Nils Petter Molvær	Khmer	3800
	Streamer	1000-1500
<i>Tord Gustavsen Trio</i>	Changing Places	4700
	The Ground	6200
<i>The Thing</i>	She Knows	Ukjent
	Garage	500

---

*post). Rune Grammofon, Mæland (e-post). ECM/Grappa, Værnes (e-post). Curling Legs, Wesseltoft (e-post). Jazzland Recordings.*

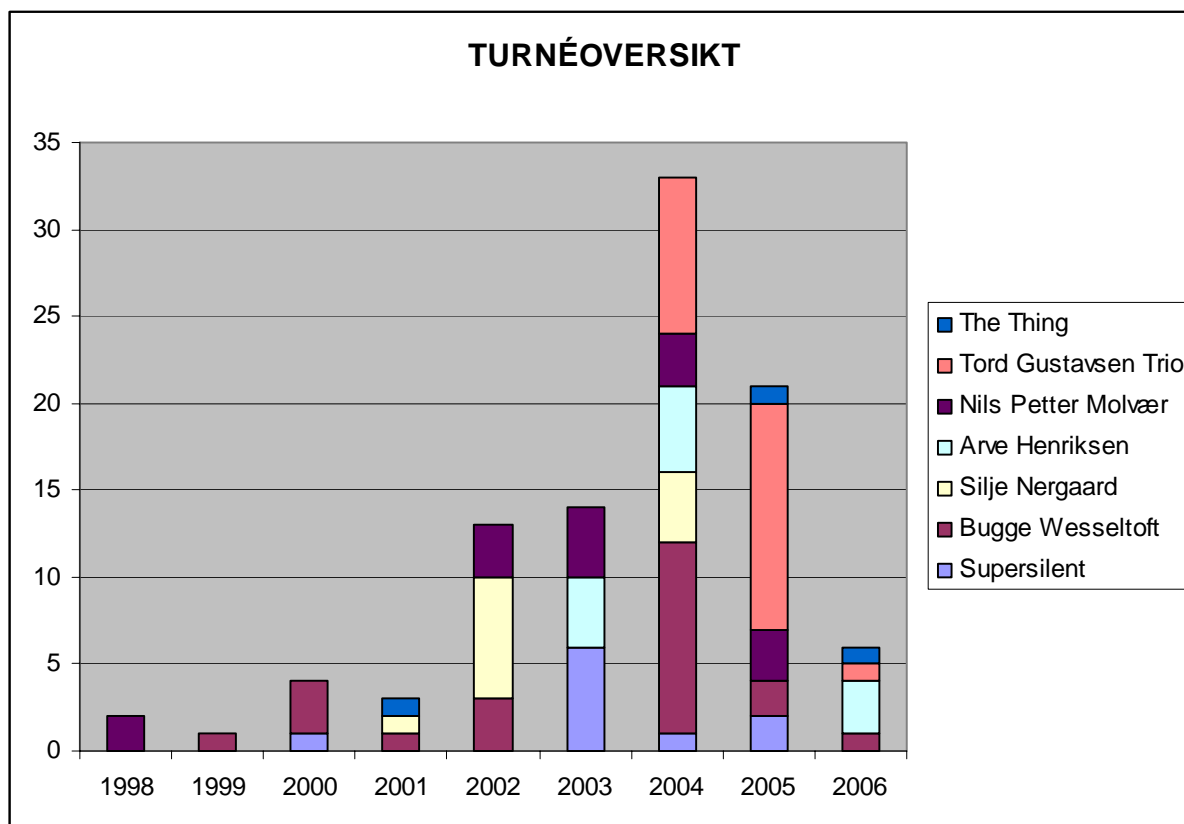
<sup>72</sup> Kun 2 plater med Bugge Wesseltoft og Sidsel Endresen og 3 plater med Solveig Sletthjell distribueres.

<sup>73</sup> Tall er hentet fra de ulike plateselskapene og distributører, 06.06.06-12.08.06: Fasting (e-post). *Sula Records*, Fraser (e-post). *New Note Distribution*, Haugland (e-post). *Smalltown Supersound*, Kristoffersen (e-post). *Rune Grammofon*, Nilsen (e-post). *Jazzland Recordings*, Næss (e-post). *Universal*.

Som forventet er det Garbarek som selger flest plater av alle i utvalget. Han er den eneste som regnes for å være en etablert jazzstjerne, og vil kunne selge mye bare på navnet. I tillegg merkes også *ECM* som veletablert plateselskap med god distribusjon her. Både Garbarek, *Tord Gustavsen Trio* og Nils Petter Molværs *Khmer* er utgitt på dette selskapet, og kan vise til gode salgstall. Platene på de mindre selskapene selger alle merkbart mindre enn disse. I tillegg merkes musikalsk tilgjengelighet noe på salgstallene. Både Garbarek, *Tord Gustavsen Trio*, Nergaard, Wesseltoft og Molvær selger mer enn *Supersilent*, Henriksen og *The Thing* som er de tre minst tilgjengelige bandene/utøverne. Dette vil være en naturlig konsekvens av at et mer tilgjengelig uttrykk vil falle i smak hos et mye bredere publikum, og derfor også flere potensielle platekjøpere. Det er også en tendens til en økning i salgstall, altså at de senere utgivelsene selger mer enn de første. Dette kan ha en sammenheng med, som kom fram under medieinteressen, at britene i all hovedsak ble gjort kjent med den norske jazzscenen omtrent rundt 1998, og at interessen har vært økende etter dette.

### Turnéoversikt

Oversikten viser antall konserter med de ulike bandene/utøverne fra 1998 og fram til i dag.<sup>74</sup>



<sup>74</sup> For detaljert oversikt, se vedlegg 6

Av denne oversikten kan en se at aktiviteten har økt betraktelig på 2000-tallet. Dette kan skyldes flere forhold. For det første var det mange av bandene i denne oversikten som ikke eksisterte før etter år 2000, som også er betegnende for den generelle situasjonen; det har kommet til stadig flere norske jazzband de siste årene. I tillegg er det naturlig å tro at norsk jazz også har blitt mer attraktiv på det britiske markedet. I følge flere av de britiske informantene, ble den nye, norske jazzen ”oppdaget” rundt 1998/99. At norsk jazz da også ble mer etterspurt på konsertmarkedet, vil være en naturlig konsekvens av dette. De mest etterspurte bandene/utøverne synes å være Bugge Wesseltoft, Nils Petter Molvær og *Tord Gustavson Trio*. Wesseltoft og Molvær hører til de som har holdt på lengst, som kan være en del av forklaringen på dette. Men de var også blant de første som dro inn andre genre, i dette tilfellet elektronika, og har høstet mye anerkjennelse for dette. De spiller på en rekke forskjellige steder i Storbritannia, ikke bare typiske jazzsteder. I tillegg til kunstsentre og lignende, spiller de også på en del klubber med en mer elektronisk musikkprofil. *Tord Gustavsen Trio* tilhører mainstreamretningen, og vil derfor kunne ha bred appell. De spiller ofte på steder som er mer typisk for klassisk musikk, altså konserthaller, i tillegg til mer typiske jazzsteder. Som nevnt tidligere blir platene til denne trioen gitt ut på *ECM* som gjør at de er mer tilgjengelig for publikum enn mange av platene utgitt på de mindre selskapene. Det samme gjelder Molværs to første plater. Dette vil også kunne få konsekvenser for konsertaktiviteten. Silje Nergaard som også har vært aktiv i mange år, og opererer innenfor mainstreamretningen, har forholdsvis lav aktivitet på det britiske markedet, til tross for at hun har et stort plateselskap som *Universal* i ryggen. Heller ikke her er det noen aktivitet før etter år 2000, og denne er også forholdsvis lav. Nergaard spiller i all hovedsak på klassiske jazzsteder, som jazzklubber og jazzfestivaler. Hun var også booket inn for en 6-dagers periode på jazzklubben *Ronnie Scott* som er en bookingtradisjon en gjerne forbinder med amerikanske jazzklubber. De resterende bandene/utøverne, *Supersilent*, Arve Henriksen og *The Thing*, opererer alle innenfor antatt utilgjengelige og genreoverskridende musikkretninger. Disse er alle forholdsvis nye band og konsepter, og har en middels konsertaktivitet. De spiller også i liten grad på tradisjonelle jazzsteder, men heller i kunstsentre og steder beregnet på alternativ musikk.

### ***Vurdering angående publikumsinteresse***

De aller fleste av de norske informantene mener å merke en interesse fra det britiske publikummet. Både Henriksen, Wesseltoft, Kristoffersen, Torske og Opdahl mener at publikummet hovedsakelig består av musikkinteresserte briter, og ikke av norske studenter for



eksempel. Dette fordi mye av den norske jazzen er såpass smal, og til tider utilgjengelig, at den primært vil appellere til de som er over gjennomsnittet opptatt av musikk.

Opdahl mener at Nils Petter Molvær, Silje Nergaard og en del band innenfor pop- og rockgenren i større grad vil kunne tiltrekke seg et norsk publikum, men at størstedelen av den norske jazzscenen i all hovedsak interesserer det britiske, musikkinteresserte publikummet.

Mosnes, derimot, opplever at det er mest nordmenn og norske studenter som kommer på konsertene. Han minner om at det ofte ligger mye offentlige støttepenger bak de norske artistene som kommer til Storbritannia, og at det ofte er lite publikum generelt på disse konsertene. Spesielt nevner han Nergaard sine konserter på *Ronnie Scott*, og en del av de norske opptredene på *London Jazzfestival*. Han mener det bare er artister som Garbarek og Molvær som kan klare å trekke et publikum på rent kommersielt grunnlag.

Blant de britiske informantene synes det enighet om at det britiske publikummet hovedsaklig består av musikkinteresserte briter. Neset tror det var mer vanlig med en dominans av nordmenn på konsertene før. Hun husker den første konserten med *Jaga Jazzist* hvor det nesten utelukkende var nordmenn, men på konsertene de holder i dag, er det betydelig flere briter. Hun mener at konserter med band som for eksempel *Supersilent* vil tiltrekke seg et musikkinteressert britisk publikum, men at om Morten Abel spiller, for eksempel, vil det være en overvekt av norske studenter som møter opp. Innenfor jazzsegmentet mener hun det fremdeles er *ECM*-artistene som får mest oppmerksomhet.

Talkington opplever at interessen beveger seg fra å være forbeholdt menn over 40, til også å inkludere et yngre publikum, og i tillegg flere kvinner. Hun mener spesielt at artister som Molvær har gjort at et yngre publikum har begynt å interessere seg for jazz.

Nicholson har sett at det befinner seg en del norske studenter på konsertene i London, men i veldig liten grad på konsertene rundt i landet. Han mener likevel at flertallet består av briter. Band som *Supersilent* og *Jaga Jazzist*, som gjerne spiller på ulike musikkklubber, mener han tiltrekker seg et yngre publikum. Mens band/utøvere som *Tord Gustavsen Trio* og Garbarek, som gjerne spiller i større konserthaller, tiltrekker seg et bredere aldersmessig publikum, gjerne fra 15 til 75 år.

### ***Vurdering fra aktør innen konsertbooking***

Polly Eldridge driver bookingfirmaet *SoundUK*, og booker for ulike festivaler i tillegg til å arrangere turneer og så videre. På begynnelsen av 2000-tallet begynte hun å planlegge en musikkfestival hvor hun ville ta for seg et tema eller et land. Etter å ha vært på *Moldejazz*, og hørt mye ny norsk jazz der, bestemte hun seg for å lage en ren norsk jazzfestival i London.

Hun sier at de i utgangspunktet var på utkikk etter nye musikalske uttrykk, og at det var på den norske jazzscenen at de fant nettopp dette. Da de produserte denne festivalen i 2002 mener Eldridge at det var en gryende interesse, men at det fremdeles var slik at publikum til tider var dominert av nordmenn. Dette mener hun skyldes at mange kanskje ikke hadde skjønt uttrykkene enda, spesielt med tanke på band som *Supersilent* og *Food*. I tillegg opplever hun at den mest interessante jazzen fra Norge har vokst fram de siste 5-6 årene, og at det før den tid ikke var så mye å ta av. Interessen hos det britiske publikummet har derfor vokst i takt med dette, og i dag mener hun det er britene som dominerer blant publikummerne. Hun har inntrykk av at det typiske publikummet består av veldig musikkinteresserte mennesker, og at disse gjerne er yngre enn det som er vanlig for det klassiske jazzpublikummet. I tillegg opptrer kvinner stadig oftere blant publikum. De norske bandene spiller forholdsvis sjeldent på de typiske jazzklubbene, men heller på kultursentre og på multigenreklubber, som gjerne har en kapasitet på mellom 150 og 400 publikummere, og Eldridge mener det på de norske konsertene ofte er nesten fulle hus. Noen band trekker også flere folk, og spiller på større scener. *Tord Gustavsen Trio*, for eksempel, vil kunne trekke over 500 publikummere. Men Eldridge understreker at utbredelsen av den norske jazzen i det store og hele er forholdsvis beskjeden, og at markedet er veldig tøft. En plate kan selge mellom 500-800 eksemplarer, og det kan komme 300-400 mennesker på konserten. Dette er ansett for å være bra, men samtidig mener Eldridge at man kan se på det som meningsløst: "It still needs to be subsidised, and someone is losing money when they do these things. But less than before", hevder Eldridge.

### ***Kommentar***

Platesalg og konsertaktivitet bekrefter den økende interessen en har sett i pressen. I følge informantene er det også en økende interesse som har vist seg i at det nå er stadig flere briter blant publikum, og ikke bare norske studenter. Disse hevdes, som i Norge, å være av en yngre karakter enn det som har vært vanlig for et jazzpublikum tidligere, i tillegg til at kvinneandelen synes å være større. Som med medieinteressen, er det også her snakk om et over gjennomsnittet musikkinteressert publikum, i alle fall når det er snakk om konsertpublikummet, og sannsynligvis også når det er snakk om platesalg. Salgstallene på plater viser en del forskjeller mellom de ulike uttrykkstypene, og forskjeller mellom plateselskapene. Som tidligere er det de store plateselskapene som selger best som her med *ECM*-artistene Garbarek og *Tord Gustavsen Trio*, samt i noen grad Molværs *Khmer*. Silje Nergaard, på *Universal*, ser også ut til å selge forholdsvis bra til tross for lav medieinteresse, og nokså beskjeden turnéaktivitet. Den smaleste musikken på de mindre plateselskapene har

noe lavere salgstall. På grunn av et mindre utviklet distribusjonssystem, samt vanskelig tilgjengelige musikalske uttrykk, vil disse platene ha vanskeligere for å nå ut til publikum. Når det gjelder konsertaktivitet, derimot, er disse forskjellene mindre tydelige. Selv om *Tord Gustavsen Trio* er de mest aktive på den britiske konsertscenen, ligger de mindre tilgjengelige uttrykkene som *Supersilent*, Bugge Wesseltoft, og Arve Henriksen ikke langt bak. Som nevnt tidligere er det ofte en uproporsjonal sammenheng mellom platesalg og konsertbesøk i Storbritannia. Det kan derfor være at mange foretrekker den mer tilgjengelige og melodiske musikken på plate, og den utilgjengelige, og i noen tilfeller mer energirike, musikken live.

## 5.4 Forklarende faktorer

Undersøkelsene ovenfor viste at det *har* vært en økende interesse for norsk jazz i Storbritannia de siste årene. Denne økende interessen kan forklares på flere måter, blant annet gjennom utenrikskulturelle tiltak, den musikalske egenarten og særegne britiske forhold. Disse faktorene skal undersøkes nærmere nedenfor.

### 5.4.1 Norsk utenrikskulturell politikk

Norske myndigheter bruker av ulike årsaker store ressurser på å fremme norsk kultur i utlandet. Hovedsakelig gjøres dette gjennom tiltak som reisestøtte til musikere, invitasjoner til utenlandske nøkkelpersoner til norske festivaler, eller tilstelninger med norsk jazz i utlandet, og så videre. *Utenriksdepartementet* har de siste årene i økende grad gått inn med støtte til norsk jazz i den hensikt å promotere den i utlandet. Dette blir gjort på ulike måter. For det første har *UD* i mange år gitt reisestøtte etter søknad til musikere som vil på turné i utlandet. I begynnelsen på ad hoc basis, men siden begynnelsen av 90-tallet ble det innført som en fast ordning. Siden 2000 har fordelingene vært som følger:<sup>75</sup>

År	Samlet sum	Til jazz	Andel i prosent
Høst 2000	505 000	218 000	43 %
Vår 2001	462 000	190 000	41 %
Høst 2002	379 000	160 000	42 %
2003	1 022 000	250 000	24,50 %
2004	1 150 400	380 000	33 %
2005	1 159 000	276 000	23,80 %

I følge Hilde Holbæk Hansen i *MIC* har andelen som er gitt til jazzutøvere økt utover på 90-tallet. En av årsakene til dette er at *NJF* fikk en representant i utvalget, som gjorde at denne

<sup>75</sup> Tall fra 2000, 2001 og 2002 er basert på kun halve året og er hentet fra den 15.08.2006 fra [www.mic.no](http://www.mic.no), Lous (e-post). *Utenriksdepartementet*.

ordningen ble mer kjent i miljøet og at antallet søknader økte kraftig. Den samme utviklingen har en sett innenfor pop/rock og folkemusikk, som har blitt representert og økt sine søknadssummer nå nylig.<sup>76</sup> I 2003 fikk *Utenriksdepartementet* og *MIC* sterk kritikk fra ulike aktører, spesielt innefor popbransjen. Kritikken gikk i hovedsak ut på at jazzfeltet var overrepresentert, med hele to representanter, i utvalget som avgjorde fordelingen av reisestøtte.<sup>77</sup> Kritikken ble avvist, men utvalget har i dag kun én representant fra jazzfeltet. Sammen med at konkurransen har økt fra andre genre, kan dette være en av forklaringene på at andelen gitt til jazz gikk noe ned etter 2002.

I tillegg til reisestøtteordningen har *UD* gått inn med støtte til konkrete prosjekter. Dette gjelder den norske deltakelsen i det europeiske jazzsamarbeidet *European Jazz Network* fra 2004 til 2006, og fra 2004 prosjektet *Norwegian Jazz Launch Europe*, som er et 3-årig lanseringsprogram i samarbeid med *Rikskonsertene*, *NJF* og *Vestnorsk jazzsenter*. Prosjektet har som formål å videreutvikle det positive renommé den norske jazzen har opparbeidet seg, og har fokus på markedsføring, reisestøtte og innsalg til sentrale jazzklubber og festivaler i tett samarbeid med artistenes management. Det har også, med de samme samarbeidspartene, blitt gitt ut en trippel cd, *jazz.no*, med norske jazzartister som blir brukt til å presentere norsk jazz overfor bransjen, arrangører og media i utlandet. Norske jazzmusikere har også blitt invitert til å spille i forbindelse med offisielle arrangement i utlandet, og i samarbeid med norske ambassader og konsulater har representanter for jazz-miljøet i utlandet blitt invitert til norske festivaler for å oppleve norske jazzutøvere. I tillegg går *UD* inn med støtte til prosjekter som for eksempel *Norwegian Voices*, som var et promoteringsprosjekt, i form av en stor konsert i *Barbican Centre*, for norsk jazz i London i desember 2005, der flere norske jazzutøvere deltok.<sup>78</sup>

### ***Vurdering angående norsk utenrikskulturell politikk***

Den utenrikskulturelle satsningen er et av de feltene som verdsettes høyest av aktørene på det norske jazzfeltet, og er ansett som et viktig virkemiddel innenfor norsk kulturpolitikk. Turnéstøtten, spesielt i regi av *Utenriksdepartementet* og *MIC*, er den som oftest trekkes fram,

---

<sup>76</sup>Informasjon angående reisestøtteordning hentet den 15.08.2006 Hansen (e-post). *Musikkinformasjonscenteret (MIC)*.

<sup>77</sup> Hentet den 01.08.2006 fra [www.mic.no](http://www.mic.no)

<sup>78</sup> Informasjon hentet fra div brosjyrer utgitt av *UD* m.fl. samt Lunde (e-post). *Utenriksdepartementet*.

og fremheves spesielt av Wesseltoft, Revheim og Torske. Sistnevnte merker dette spesielt i forhold til land som Tyskland og Storbritannia som gir veldig lave honorarer, ofte fordi de vet norske musikere får mye støttepenger. Wesseltoft mener også denne støtten prioriteres for lite slik det er i dag, og at bevilgningene gjerne kan økes til slike formål.

### ***Vurdering fra de offentlige instanser***

Sverre Lunde og Arne Gjermundsen i *Utenriksdepartementet*, forteller at de er opptatt av å fremme Norge som et interessant og nyskapende land. Når den norske jazzen på nåværende tidspunkt er så spennende, og holder et såpass høyt kvalitetsmessig nivå, er det veldig gunstig å kunne bruke nettopp denne musikken til å profilere landet: ”Kvalitetskunst er god reklame, og profilering av dette, gjør at utlandet blir nysgjerrige på Norge”. I følge Lunde/Gjermundsen bidrar *UD* på flere områder for å fremme den norske jazzen. For eksempel samarbeider de mye med norske jazzaktører som jazzfestivalene, *Rikskonsertene* og *VNJS*. De gir reisestøtte til musikere gjennom *MIC* som muliggjør utenlandsturneer, og de inviterer utenlandske arrangører, journalister og lignende til norske festivaler for å høre norsk jazz: ”*UD* bidrar i dag ca. 3 ganger så mye til jazzfeltet, enn vi gjorde for 10 år siden. Tidligere gikk det meste til den klassiske musikken, men i dag er det jazzen som prioriteres høyest”. Lunde/Gjermundsen mener at den offentlige støtten har vært viktig for den norske jazzsuksessen, og da spesielt innsatsen med å invitere utenlandske aktører til norske festivaler. Det mener de har bidratt til at de norske musikerne har blitt profilert, og at de videre har fått spillejobber i utlandet.

John Petter Opdahl ved den norske *Ambassaden* i London hevder at *Ambassaden* i mange år har vært med på å støtte norske kulturaktører i utlandet, men at jazz og elektronika de siste årene har vært særlig høyt prioritert. Dette er fordi aktivitetsnivået er så høyt akkurat nå, og fordi det er et marked for det, og en får mye positiv oppmerksomhet rundt det: ”Og det er det som er viktig for oss selvfølgelig, å få medieomtale og radiotid. *Ambassaden* bidrar, i følge Opdahl, på flere måter med å promotere Norge og norsk jazz. Blant annet inviterer de nøkkelpersoner som for eksempel produsenter, klubbeiere, bookingansvarlige og så videre til norske festivaler og konferanser. Opdahl mener det i Norge er mange gode showcases i form av gode festivaler: ”Og etter hvert blir det veldig gode kontakter mellom nøkkelpersoner i Norge og her”. I tillegg bidrar *Ambassaden* med støtte til lokale arrangører i form av markedsføringsmidler. Til disse konsertene inviterer *Ambassaden* også nøkkelpersoner som de er interessert i skal komme på konserten og oppleve norsk jazz. Disse får gjerne VIP-behandling i form av sponset billett, drink før konserten og så videre. Denne satsningen på

kontaktskaping mellom de norske og britiske aktørene, mener Opdahl har flere positive effekter. Blant annet fører det til at norske utøvere kommer til et profesjonelt miljø i Storbritannia, at de får spillejobber og på annen måte skaper oppmerksomhet rundt den norske jazzen. Opdahl har merket seg at det skrives mye om norsk jazz i den britiske pressen, og at det stadig er konserter med norske utøvere. For eksempel var det sju norske band på *London jazzfestival* i år, noe Opdahl synes er ganske spesielt for et lite land som Norge: ”Og en av årsakene er selvfølgelig at produsentene er mye i Norge, ar de har mange kontakter, hører mange norske utøvere og så videre. Og selvfølgelig fordi de norske musikerne er gode da!”

### ***Kommentar***

Som for bevilgninger til jazzfeltet i Norge, er det også her slik at bevilgningene først og fremst kommer etter at feltet har klart å skape et bra og spennende produkt som myndighetene ønsker å bruke ressurser på. I tilfellet med reisestøtte kunne en se at jazz har fått mer de siste årene, blant annet i takt med representasjon i utvalget. Når de andre genrene også blir bedre organisert, og får bli representert i utvalget, får også disse mer støtte. Dette understreker viktigheten av å være godt organisert som felt, for å få støtte, og å få musikken ut.

Et av hovedmålene med den utenrikskulturelle satsningen er å fremme Norge som land, sette det i et positivt lys og fremstille det som noe spennende og bra. I følge *UD* og *Ambassaden* har jazz i økende grad blitt brukt de siste årene i profileringsammenhenger, fordi den holder et slikt nivå at den gir god reklame for landet. Fra norsk hold er dette noe det blir brukt mye ressurser på, hovedsakelig av to grunner: For det første er Norge et rikt land. Etter at det ble funnet olje på 70-tallet, har inntektene i statskassen blitt stadig større, og landet har derfor mye midler en kan bruke blant annet på slike formål. I tillegg er det en sterk vilje i Norge til å fremme det norske, og å reklamere for landet i utlandet. Det er en utbredt stolthet av det norske, og av det som oppfattes som ”typisk norsk”. Denne holdningen gjør det derfor enklere å legitimere en slik ressursbruk, og å sette av penger til for eksempel å sende norske jazzutøvere på turné i Storbritannia. Når det settes av mye penger til utenrikskulturelle formål, samtidig som at jazz er en genre som særlig prioriteres, vil dette bedre levevilkårene betraktelig for norske jazzutøvere i utlandet, spesielt i et land som Storbritannia hvor markedet er så vanskelig, og honorarene så lave, selv om man kan lure på om honorarene noen ganger er så lave fordi norske artister er kjent for å nyte godt av mye støttepenger. Uansett støttenivå er en fremdeles avhengig av at folk har lyst til å høre på denne musikken, og for at de skal gjøre det må musikken holde et høyt nivå. Uten at dette ligger til grunn vil støttepengene ha liten nytte. Markedskreftene er også så sterke i Storbritannia, at det vil være

svært vanskelig, for ikke å si umulig, for norske myndigheter å være en reell konkurrent til disse i kampen om PR, mediedekning og så videre. Men med tanke på at jazz er en smal genre, er dette neppe et mål. En slik musikk vil uansett ha et begrenset publikumspotensial, og målet vil derfor heller være å nå fram til den delen av musikkpublikummet som kan ha en interesse for slik musikk, og ikke til publikum innenfor den kommersielle delen av markedet.

#### **5.4.2 Den musikalske egenarten**

I den forrige delen av oppgaven ble det slått fast at det hadde skjedd en endring på det norske jazzfeltet, både i form av økt aktivitetsnivå generelt på feltet, men først og fremst en ren musikalsk utvikling. Det ble også slått fast at mye av dette skyldes kulturpolitiske tiltak som har fått virke over lang tid, samt andre nasjonale faktorer utenfor det kulturpolitiske området. Ovenfor kunne en se at den norske jazzen har fått økt oppmerksomhet både i mediene og blant publikum, men i hvor stor grad skyldes dette en interesse for, og en oppmerksomhet rundt, den musikalske utviklingen, og de særpregede musikalske uttrykkene som en mener å ha utviklet innenfor norsk jazz?

#### ***Vurdering angående den musikalske egenarten***

Blant informantene på det britiske feltet synes det å være enighet om at den norske jazzen har endret seg i en kreativt spennende retning, og også her er det åpenheten og viljen til å hente inspirasjon hos andre musikere og genre som oftest trekkes fram. Både Cumming, Wiklander, Strokirk, Neset, Talkington, Nicholson, Eldridge og Opdahl er enige i dette. I tillegg nevner både Cumming, Talkington og Opdahl den høye kvaliteten. Både Talkington og Eldridge hevder også at de norske musikerne framstår som mindre egoistiske og selvhøytidlige, og kanskje til og med beskjedne. Dette gjør at de gir hverandre mer plass på scenen, og fører derfor til en mer demokratisk musikk. Talkington mener også at de er modige improvisatorer og Eldridge at de er lite opptatt av harmonier og akkordstrukturer, og heller eksperimenterer med farger, melodier, kreativitet og strukturer. Neset mener at musikken ikke er så typisk norsk lenger, men at den heller kjennetegnes av mye energi.

#### ***Kommentar***

Responser fra de britiske informantene er tilnærmet lik den fra de norske omkring hva som er kjennetegnende med dagens norske jazz. Alle synes enige om at det er et kvalitativt høyt nivå, en åpenhet for andre genre, og at den har tatt en kreativt spennende retning. Dette bekrefter at det har vært en endring på det norske jazzfeltet, og at denne er av en slik karakter at den

skaper en interesse også i utlandet. Selv om diverse tiltak, spesielt fra myndighetenes side, er satt i gang for å fremme den norske jazzen, virker det også som om denne musikken har falt i smak hos mange på det britiske feltet, fordi den er interessant rent musikalsk.

### **5.4.3 Britiske forhold**

Storbritannia skiller seg som vist fra Norge på mange måter. De er et tradisjonsrikt og konservativt land sammenlignet med vårt. Vi har forholdsvis nylig oppnådd selvstendighet, og med det fått en mer positiv holdning til staten. Det er hovedsakelig sosialdemokratiske velferdsverdier som har fått prege politikken, og likhetstanken har derfor stått svært sentralt. Storbritannia har en lang historie som blant annet innebærer perioder med eneveldige herskere, og det er mer vanlig å ha en negativ holdning til staten. Det er derfor mer vanlig med en borgerlig politikk der ideen om ulike sosiale klasser er akseptert i mye større grad enn her. Grunnet skepsisen til staten har de en mye mindre aktiv kulturpolitikk, hvor det meste er opp til markedskreftene. Det innebærer få kulturpolitiske tiltak, samt lite offentlig støtte til kultur. Markedskreftene er sterke, og det er den kommersielle musikken som står i sentrum, og innenfor dette er Storbritannia Europas ledende musikknasjon.

#### ***Vurdering angående britiske forhold***

Det er bred enighet blant informantene, både de norske og de britiske, om at det britiske markedet er et svært vanskelig marked å komme inn på. Neset mener at det britiske publikummet er ganske åpne for å høre ny musikk, men at det er svært vanskelige forhold for ikke-kommersiell musikk rent økonomisk, både fordi det er lave honorarer og fordi det nesten ikke eksisterer offentlige støtteordninger. Siden det er et så attraktivt marked, kommer mange og spiller likevel, selv om de nesten ikke får betalt. Talkington opplever at det britiske markedet er så preget av hitlister, at det blir altfor kjedelig og forutsigbart. Siden det er så kommersielt dominert, er det veldig vanskelig å finne fram til de interessante tingene, og for å lykkes som musikere mener hun man nesten er avhengig av å ha et stort plateselskap i ryggen, med et stort markedsføringsbudsjett. Nicholson mener at den britiske jazzscenen lenge har vært veldig amerikacentrert, og at den norske jazzen har dratt fordel av at folk har begynt å bli lei av denne musikken.

#### ***Kommentar***

Det er ingen tvil om at de sterke markedskreftene gjør det vanskelig for musikktyper som det den norske jazzen representerer å hevde seg. Likevel er det mye som tyder på at det finnes en



interesse blant noen grupper mennesker for slik musikk i Storbritannia. Den lave viljen til å ta i bruk kulturpolitiske virkemidler, gjør at markedskreftene får svært stort spillerom, og dermed får musikkmarkedet et kommersielt preg. Samtidig fører de konservative samfunnsforholdene til, sammenlignet med Norge, at det er forholdsvis store forskjeller mellom de ulike sosiale klassene, og at de dermed har en overklasse som vil være høyt utdannet, ha mye *kulturell kapital* og en godt utviklet kulturinteresse. Disse vil ikke være interessert i den kommersielle musikken, men heller foretrekke mer utfordrende musikalske uttrykk, som mye av den norske jazzen representerer. På den måten er det nesten ironisk at den konservative politikken som er så lite villig til å la myndigheten bidra på det kulturelle feltet, men heller overlate dette til markedskreftene, samtidig gjør forholdene vanskeligere for de typer kulturuttrykk som først og fremst faller i smak hos de høyere samfunnslag. Dette fører imidlertid til at norske jazzmusikere har et publikum i Storbritannia som opplever en mangel på interessant musikk i hjemlandet, og som vil sette stor pris på det de får høre fra den norske jazzscenen.

#### **5.4.4 Oppsummerende kommentar**

Vurderingen av interesse både fra mediene og fra publikum, viser at det har vært en økning de siste årene. Men denne interessen er begrenset. De som skriver om den norske jazzen er de mediene som henvender seg til en gruppe mennesker som er spesielt interessert i musikk, og det meste tyder på at det er den samme typen mennesker både som kjøper plater og som går på konsert. Det er tydelig at de nye musikalske uttrykkene som den norske jazzen representerer har vekket interesse, men det vanskelige og svært kommersielle markedet vil gjøre det nærmest umulig å hevde seg her uten noen form for offentlig støtte. Derfor er det heldig at vi i Norge har en svært aktiv kulturpolitikk, og både ressurser og vilje til å fremme denne musikken i utlandet. Samtidig synes det som om kombinasjonen av forholdsvis stor gruppe høyt utdannede og kulturinteresserte mennesker, og et svært kommersielt musikkmarked, skaper et tomrom på markedet som blant annet den norske jazzen kan fylle. Til sammen gjør dette at norsk jazz kan ha en viss suksess i Storbritannia, selv om denne absolutt er av en ikke-kommersiell karakter.

Tross alt har det vært en liten økning i bevilgningene fra myndighetene til kultur generelt, og da også til jazz. I tillegg har det vært en viss utvikling på den britiske jazzscenen de siste årene blant annet med ulike musikkollektiv som i likhet med de norske jazzutøverne tar i bruk flere ulike genre. Kanskje vil britene også etter hvert bli mer positiv til å ha en kulturpolitikk, og dermed fremme også mindre kommersielle genrer.

## 6.0 Avslutning

Målet med denne oppgaven har vært å få en forståelse av hvorvidt det har skjedd en vesentlig endring på det norske jazzfeltet, om denne endringen har gjort seg bemerket også utenfor Norge, og hvilke faktorer som har vært avgjørende for at noe slikt kan finne sted. Funnene i denne oppgaven viser en merkbar endring som innebærer en spennende musikalsk utvikling, og et aktivt og godt organisert jazzfelt som stadig ekspanderer. Hovedårsaken til dette ligger først og fremst i de langsiktige kulturpolitiske tiltakene som har lagt grunnlaget for en god og kreativ musikalsk utvikling, og forholdene til rette for et variert musikkliv og et godt organisert jazzfelt. Men uten at det finnes mennesker med evne og vilje til å jobbe med dette, vil de kulturpolitiske tiltakene likevel ha liten effekt. Et slikt felt som det her er snakk om vil alltid være avhengig av et miljø som preges av engasjement, interesse og kompetanse som gjør at en kan benytte seg av de kulturpolitiske tiltakene på en effektiv og konstruktiv måte, og bidra til vekst og endring. I tillegg kan en ikke helt utelukke at noen særnorske faktorer som natur, folkemusikk, lavt befolkningstall og en norsk væremåte i form av både tilbaketrukkethet og stolthet for ens eget, kan ha hatt noe å si. Sistnevnte vil uansett spille en rolle angående viljen til eksport av norsk jazz til utlandet, og de mulighetene denne musikken har til å slå gjennom utenfor landegrensene. Selv om det er snakk om et svært godt musikalsk produkt, vil markedskreftene, spesielt i Storbritannia hvor de er særlig sterke, heller fremme den kommersielle musikken på bekostning av åpenbar god, men smal musikk. Det å ha et sterkt apparat i ryggen, myndigheter med store ressurser og vilje til å støtte denne typen musikk, vil derfor være avgjørende for at utlandet for det første blir gjort oppmerksomme på denne musikken, og videre, at den når ut til det utenlandske publikummet. Undersøkelser gjort i denne oppgaven viser at en i stor grad har lagt merke til norsk jazz i Storbritannia, og at publikum også setter pris på denne musikken, men kun innenfor et begrenset område. Det er ikke snakk om en kommersiell suksess som innebærer at en gjennomsnittlig brite har kjennskap til den norske jazzscenen. Det er kun innenfor de kretser hvor både kunnskapen og interessen for musikk er særlig høy, at den norske jazzen kjennes til og anerkjennes. For en slik musikk som den norske jazzen representerer, vil også dette være det eneste realistiske, og sannsynligvis også det mest ønskelige, målet. Siden det er snakk om nyskapende musikk med tidvis avanserte lydbilder, vil den alltid stille krav til lytteren som en gjennomsnittlig lytter ikke vil kunne leve opp til. Et forholdsvis lite, men dedikert, publikum vil derfor være det eneste oppnåelige målet, og det er det norsk jazz den siste tiden har oppnådd i Storbritannia.

Ønsker en å ha en mangfoldig og sterk musikkscene som gir rom for all slags typer musikk, er det helt sentralt at myndighetene legger til rette for og fremmer dette. Men denne kulturpolitikken må også være gjennomtenkt og balansert, slik at det ikke blir sløst med ressursene eller at en dreper det engasjementet som finnes hos de ulike aktørene på feltet. Er det tilstede en god dialog mellom aktørene, samt store ressurser i omløp i form av kompetanse og økonomiske midler, vil dette kunne gi resultater som også går ut over det rent musikalske. Som for jazzen har den musikalske utviklingen også bidratt til en ekspandering av, og dermed også en rekruttering til feltet som innebærer både flere arbeidsplasser og et større og bedre miljø rundt for eksempel festivaler og musikkmiljø i distriktene. I tillegg har et slikt kvalitetsprodukt som den norske jazzen har vist seg å være, fungert som en god norgesreklame. I ulike utenrikspolitiske sammenhenger er det ønskelig å fremme Norge som land, og få folk til å forbinde det med noe positivt, og den norske jazzen blir derfor hyppig tatt i bruk i slike sammenhenger.

En aktiv kulturpolitikk vil sikkert kunne oppnå ulike resultater avhengig av hvor den praktiseres. I Norge har en vært heldig som har kunnet kombinert politikken med vesentlige økonomiske midler, samt enkelte særnorske fenomen. Uansett vil en satsning som setter likhetstanken høyt, og som fremmer og legger til rette for ulike kulturelle uttrykk til en bredest mulig del av befolkningen, oppnå gode resultater. I denne oppgaven har dette blitt bevist spesifikt gjennom eksempelet med norsk jazz. Et eksempel kanskje flere bør vurdere å etterfølge.

## 7.0 Kilder

### Bøker

- Andersson, G. (1997). *Musik i Norden*. Stockholm, Kungl. musikaliska akademien.
- Arnestad, G. (1996). *Improvisasjon sett i system - om etablering av Norsk jazzforum*. Oslo, Norsk kulturråd.
- Arnestad, G. (2001). *System eller improvisasjon? Norsk jazzforum og regionale jazzsentra fem år etter*. Sogndal/Oslo, Norsk jazzforum.
- Beau, M.-A. (2002/2003). *The British Music Market in Comparison with the French Music Industry*. London, French Music Bureau.
- Bourdieu, P. (2002). *Distinksjonen : en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo, De norske bokklubbene.
- Dalchow, J., T. H. Haugen, et al. (2004). *Hjelp, jeg er i popbransjen!* Oslo, Norsk musikkråd.
- Eriksen, T. H. (1993). *Typisk norsk : essays om kulturen i Norge*. Oslo, Huitfeldt.
- Gentikow, B. (2005). *Hvordan utforsker man medieerfaringer? : kvalitativ metode*. Kristiansand, IJ-forl.
- Johansen, A. (1995). *Den store misforståelsen : "kulturarv" og "nasjonal egenart" i Norgesreklame og politisk kultur : en advarsel*. Oslo, Tiden.
- Johansen, A. (1999). *Medier - kultur og samfunn*. Bergen, Fagbokforlaget.
- Kangas, A., P. Duelund, et al. (2003). *The Nordic cultural model*. Copenhagen, Nordic Cultural Institute.
- Langdalen, J. (2002). *Musikkliv og musikkpolitikk. En utredning om musikkensemblerne i Norge*. Oslo, Norsk kulturråd.
- Larsen, P. (1999). *Musikalsk offentlighet. Bruddstykker af musikkritikkens historie*. Bergen, Institutt for medievitenskap.
- Mangset, P. (1992). *Kulturliv og forvaltning : innføring i kulturpolitikk*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Nesheim, E. (1994). *Med publikum som mål : grunnbok i musikkformidling*. Oslo, Norsk musikkforl.
- Nicholson, S. (2005). *Is jazz dead? (or has it just moved to a new address?)*. London, Routledge.
- Posthuma, S. (2001). *Professional jazz and pop music training in Europe*. Utrecht, AEC.
- Schwebs, T. and H. Østbye (1999). *Media i samfunnet*. Oslo, Samlaget.
- Selwood, S. and G. Brown (2001). *The UK cultural sector : profile and policy issues*. London, Policy Studies Institute.
- Stendahl, B. and J. Bergh (1987). *Jazz, hot & swing ; jazz i Norge 1920-1940*. [Oslo], Norsk jazzarkiv.
- Stendahl, B. and J. Bergh (1991). *Sigarett stomp : jazz i Norge 1940-1950*. [Oslo], Norsk jazzarkiv.
- Stendahl, B. and J. Bergh (1997). *Cool, kløver & dixie : jazz i Norge 1950-1960*. [Oslo], Norsk jazzarkiv.
- Sørby, H., A. Bø-Rygg, et al. (1997). *Kunst- og kulturformidling*. Oslo, Pensumtjenesten.
- Vestheim, G. (1995). *Kulturpolitikk i det moderne Noreg*. Oslo, Samlaget.
- Vollsnes, A. O. (1999). *Norges musikkhistorie*. Oslo, Aschehoug.

### Artikler i bøker

- Bakke, M. (2003). Cultural Policy in Norway. *The Nordic Cultural Model*. P. Duelund. Copenhagen, Nordic Cultural Institute.

- Broady, D. (1988). Kulturens fält. Om Pierre Bourdieus sociologi. *Masskommunikation och kultur*. F. S. Masskommunikationsforskare. Göteborg, NORDICOM-Nytt/Sverige: 59-88.
- Larsen, P. (2002). Populærmusikken og de andre musikalske genrer. *Populærmusikken i kulturpolitikken*. J. Gripsrud. Oslo, Norsk kulturråd. **30**.
- Mangset, P. (1995). Kulturpolitiske modeller i Vest-Europa. *Kulturårboka 1995*. G. Arnestad. Oslo, Det Norske Samlaget: 12-41.
- Tunstall, J. (2004). The United Kingdom. *The Media in Europe*. M. J. Kelly, Mazzoleni, Gianpietro og McQuail, Denis. London, Sage Publications.
- Østbye, H. (2004). Norway. *The Media in Europe*. M. J. Kelly, Mazzoleni, Gianpietro og McQuail, Denis. London, Sage Publications.

#### **Nettsteder** (datoer finnes i fotnoter i teksten)

- [www.allaboutjazz.com](http://www.allaboutjazz.com).
- [www.artcouncil.org.uk](http://www.artcouncil.org.uk).
- [www.bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk).
- [www.berklee.edu](http://www.berklee.edu).
- [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk).
- [www.hf.ntnu.no/musikk](http://www.hf.ntnu.no/musikk).
- [www.independent.co.uk](http://www.independent.co.uk).
- [www.jazzservices.co.uk](http://www.jazzservices.co.uk).
- [www.kongsberg-jazzfestival.no](http://www.kongsberg-jazzfestival.no).
- [www.kulturrad.no](http://www.kulturrad.no).
- [www.mic.no](http://www.mic.no).
- [www.moldejazz.no](http://www.moldejazz.no).
- [www.musikkguiden.info](http://www.musikkguiden.info).
- [www.nattjazz.no](http://www.nattjazz.no).
- [www.nrk.no](http://www.nrk.no).
- [www.ntnu.no/jazzlinja](http://www.ntnu.no/jazzlinja).
- [www.retriever-info.com](http://www.retriever-info.com).
- [www.rikskonsertene.no](http://www.rikskonsertene.no).
- [www.rmc.no](http://www.rmc.no).
- [www.thewire.co.uk](http://www.thewire.co.uk).
- [www.vestnorskjazzsenter.no](http://www.vestnorskjazzsenter.no).

#### **Meldinger, proposjoner og lignende**

- Kulturrådet (1995-2005). Årsmeldinger.
- Mangset, P. (2000). Norsk kulturpolitikk mål og virkemidler. Utenriksdepartementet.
- NJF (2003-2004). Årsmelding.
- Sildajazz (2005). Årsmelding.
- Stortinget St.meld. nr. 39 (2002-2003). Om kunst og kultur i og i tilknytning til grunnskolen.
- Stortinget St.meld. nr. 48 (2002-2003). Kulturpolitikk fram mot 2014.
- Stortinget St.prp. nr. 1 (1995-2005).
- Stortinget St.prp. nr. 1. Tillegg nr. 1 (2005-2006).
- ØNJS (2004). Årsregnskap.

#### **Rapporter**

- Dybo, T. (2002). "Komparative aspekter ved norsk jazzliv på 70-tallet: Sammenligning mellom amerikanske, europeiske og norske utøvere." *Nordisk jazzforskning. Rapport fra den sjette konferansen i Oslo, 9. - 10. august 2002*.

- Rimberg, K. (2005). "Evalueringsrapport: Delegert kulturstøtte. Vurdering av UD's støtte til reiser og prosjekter for kunstnere og kulturarbeidere for øvrig."
- Valberg, T. o. K. J., Finn J. (2002). "Presentasjon av jazzbasen.no." *Nordisk jazzforskning. Rapport fra den sjette konferansen i Oslo, 9. - 10. august 2002.*

### **Tidsskrifter og magasiner**

- Døssing, L. (2006). En nordisk tone i skandinavisk jazz. Norden NU. **1**.  
JazzJournalInternational (1996-2005).  
Jazznytt (1996-2005).  
Jazznytt (2003). Den nye norske jazzen - sett utenfra. Jazznytt. **3**.  
JazzServices (2003). Promoters.  
JazzUK (2006). JazzUK. **March/April**.  
Wire (1996-2005).

### **Personlig kommunikasjon** (datoer finnes i fotnoter i teksten)

- Anderson, M. (e-post). Canal Street  
Bakkemoen, K. (e-post). VG.  
Berg, G. A. (e-post). Bergland Productions.  
Bjelland, L. (e-post). Maijazz.  
Eldridge, P. (intervju). SoundUK.  
Fasting, P. (e-post). Sula Records.  
Fidjestøl, P. (e-post). Kongsberg jazzfestival.  
Fossbakken, F. (e-post). Dølajazz.  
Fraser, D. (e-post). New Note Distribution.  
Færøvig, S. (intervju). Norsk kulturråd.  
Gjermundsen, A. (intervju). Utenriksdepartementet.  
Grydeland, I. (e-post). Sofa.  
Grønningsæter, B. (e-post). Vestnorsk jazzsenter  
Hagen, M. (intervju). Kulturdepartementet.  
Hansen, H. H. (e-post). Musikkinformasjonssenteret (MIC).  
Haugen, K. (e-post). Klassekampen.  
Haugland, J. (e-post). Smalltown Supersound.  
Hemmen, P. (e-post). Morgenbladet.  
Henriksen, A. (intervju). Musiker.  
Inderberg, J. P. (e-post). Jazzlinja i Trondheim.  
Inderberg, J. P. (telefonintervju). Jazzlinja i Trondheim.  
Jørgensen, N. U. (e-post). Rytmaskonservatorium.  
Kjeldsen, S. (e-post). Sortland jazzweekend.  
Klette, J. (e-post). Jazzaway.  
Kleveland, G. (e-post). Rikskonsertene.  
Kristoffersen, R. (e-post). Rune Grammofon.  
Kristoffersen, R. (intervju). Rune Grammofon.  
Kvikne, S. (e-post). Balejazz.  
Larsen, J. T. (e-post). Universitetet i Stavanger.  
Lechner, C. (e-post). ECM.  
Lous, E. V. (e-post). Utenriksdepartementet.  
Lunde, S. (e-post). Utenriksdepartementet.  
Lunde, S. (intervju). Utenriksdepartementet.  
Mathisen, H. S. (intervju). Musiker.  
Moe, K. (e-post). Nordlys.

Mosnes, T. (intervju). Dagbladet.  
Mæland, A. (e-post). ECM/Grappa.  
Neset, A. H. (e-post). The Wire.  
Neset, A. H. (telefonintervju). The Wire.  
Nicholson, S. (intervju). Skribent Jazzwise, The Observer osv. .  
Nilsen, S. (e-post). Jazzland Recordings.  
Nordahl, B. O. (e-post). Dagens Næringsliv.  
Næss, Y. (e-post). Universal.  
Opdahl, J. P. (intervju). Norske Ambassaden i London.  
Otnæs, J. O. (e-post). Moldejazz.  
Revheim, M. (telefonintervju). Blå/Kongsberg jazzfestival.  
Sandbakk, E. W. (e-post). Trondheim jazzfestival.  
Skjerdal, J. (e-post). Nattjazz.  
Talkington, F. (telefonintervju). BBC.  
Teigene, R. (e-post). Oslo jazzfestival.  
Torske, N. (intervju). Kalleklev management.  
Trana, K. (e-post). Vossajazz.  
Tønsberg, K. (e-post). Høgskolen i Agder.  
Valøen, N. (e-post). Norges musikkhøgskole.  
Værnes, K. (e-post). Curling Legs.  
Vågan, O. M. (intervju). Musiker.  
Wesseltoft, B. (e-post). Jazzland Recordings.  
Wesseltoft, B. (intervju). Musiker/Jazzland Recordings.  
Wettre, P. (intervju). Musiker.  
Wiland, U.-S. (e-post). Nordnorsk jazzsenter.  
Willadsen, B. (telefon). Midtnorsk jazzsenter.  
Wood, C. (e-post). Jazzservices.  
Aasland, I. H. (e-post). Sørnorsk jazzsenter.

## **Appendiks**

Vedlegg 1: Norske anmeldelser

Vedlegg 2: Britiske anmeldelser

Vedlegg 3: Oversikt over anmeldelser – The Wire

Vedlegg 4: Oversikt over anmeldelser – Jazz Journal International

Vedlegg 5: Analyse av anmeldelser

Vedlegg 6: Turnéoversikt



## Vedlegg 1: Norske anmeldelser

- Jazznytt
- Aftenposten
- Bergens Tidende
- Dagbladet
- VG

### Supersilent

1-3

Ståle Storløkken, Arve Henriksen,  
Jarle Vespestad og Helge Sten



Supersilent består av tre cder med improvisert ambient støy. De er på litt over timen hver, og for å ta det positive først: Kvartetten har en fantastisk evne til å produsere de mest utrolige frekvenser og lyder. På mikroplanet ligger det sporadiske gulkorn og ventler i rillene. Maskineriet, det fysiske, er imponerende, og enhver musikanter i besittelse av en sampler og skumle hensikter bør få med seg hvert sekund av dette monumentale verket. Så over til blodutgytelsene: Supersilent er den mest respektløse plateutgivelsen undertegnede har hørt i den senere tid, så noen form for høflighet i denne anmeldelsen kommer ikke på tale. Respektløsheten som kvartetten utviser, dreier seg ikke om historieløshet eller mangel på utdannelse. Til det har aktørene enkeltvis og samlet mer enn nok kredibilitet fra før. Her snakker vi i stedet om en slående mangel på vanlig dannelse: Støykollasjene ligger stort sett på grensen til fysisk ubehag, og når de ikke gjør det, så blir det bare kjedelig. Støy kan være oppløtende i små porsjoner, men over lengre tid viser det seg at også smerte blir kjedelig. Momentet mellom spenning og avslapning forsvinner rett og slett. Supersilent kjører på som i et dårlig knull. Det svinger ikke, gutter. Hva slags narkotika er det dere har fått tak i? Eh, nei takk, jeg kjører. Også tre timer, da. Dette er ikke minimalisme, dette er maksimalisme. Hvis kvartetten hadde vært i besittelse av litt selvkritikk, ville de for det første ha sløp ned dette verket til under en time, slik at andre enn komatiske masochister kan glede seg over de få ejakulasjonene som fins her. (Jeg kommer aldri til å høre gjennom disse platene igjen. Beklager. Har ikke tid eller ork.) For det andre ville de spedd på med litt selvironi, slik at den prangende pretensiositeten kunne fått et snev av humor. (Dette er et triks som har reddet artister som f.eks. John Zorn, JøkleBa og Funki Porcini.) Og for det tredje, hvis de er smarte, så ville de lånt bort råmateriale sitt til f.eks. Sternklang, Phileas Fog, Mental Overdrive eller Tommy Tee, slik at remixaalbumet «Zero Tolerance For Supersilent» kan få se dagens lys. (Hint, hint.)

Jørgen Schyberg

### SUPERSILENT

«6»

RUNE GRAMMOFON RCD 2029  
Helge Sten (sampl./elek.), Arve Henriksen (t), Ståle Storløkken (keys), Jarle Vespestad (tr)  
Helge Sten, Arve Henriksen, Ståle Storløkken og Jarle Vespestad har skapt et slags mønster i ny norsk musikk som har omtrent samme rykte i Europa som Eirik Blodøks kunne hatt om han stilte med skald og akkompagnement til raidene. De var Rune Grammafons første utgivelse med trippelskiva «1-3», og nå er de ute igjen med sjettede plate. Den heter selvsagt «6», og sporene heter 6.1, 6.2 osv.

Den minimale innpakningen understreker at det er viktig, for selve ideen om Supersilent, at minst mulig informasjon og kontekst skal tilkomme lytteren. I et anfall av historieforskning har også «1» til «5» blitt pakket om og sluppet igjen - all info, selv Kim Hiortheys streker inni «4», er borte. Sten sier i et intervju med bladet The Wire at de tilstreber å lage musikk uten ideer, uten kontekst. Det er tydelig at ideen om Supersilent er under utvikling, og at vi nærmer oss noe zen-aktig. «1-3» (utgitt 1998) var en hardtslående dagsmarsj av en sak. Fremme ved «6» er Supersilent blitt betydelig roligere - Sten mener at de gjorde den aggressive delen bedre før - det har gradvis blitt mer roslig og åpent.

Nesten ti timer med studioopptak har blitt til en enkelt CD. «5» var en live-plate, men det er «6» i prinsippet også - bare spilt inn i studio. Supersilent har en ren improvisasjonstilnærming til å det spille inn musikken, mens Sten står for redigering og endelig utforming i etterkant. I denne prosessen gir alle opp sin input og sine ideer i en felles innsats, som munner ut i et idéløst resultat - eller er den bare altfor iderik til å forstå? Det er lett å gjøre sammenligninger mellom enkelte bestanddeler. Henriksen minner om Miles Davis på «6.2», Vespestad kan mistenkes for å gjøre en referanse til Billy Cobhams Spectrum på «6.3» - men det som gjør det hele så kult med plata er at musikerne tar alt de er - hørbare referanserammer og alt - og prøver å flytte denne enheten til et helt annet sted.

Kjetil Valstadsvø

### Bugge Wesseltoft

New Conception of Jazz

Jazzland/Sonet SCD 15107

Bugge p, voc, Fender el-p, Hammond B 3,  
Prophet 5, darabouka, electronics,  
Sjur Mjølteig, Jens Petter Antonsen,  
Nils Petter Molvær, Erlend Gjerde t,  
Trude Eick waldhorn, Vidar Johansen ts, ss,  
b-cl, Eivind Aarseth g, Ingebrigt Flaten,  
Bjørn Kjellemyr b, Sveinung Hovensjø el-b,  
Anders Engen, Audun Kleive,  
Rune Arnesen dr, Michy voc.



Bugge Wesseltofts debut under eget navn og på eget platemerke er blitt en frisk, humoristisk, «annerledes» musikkalisk opplevelse som egentlig plasserer seg på tvers av de fleste genre, og det er kanskje like greit. Bugge bruker riktig nok sin egen versjon av tittelen på Bill Evans debut LP på Riverside fra 1956 - New Jazz Conceptions - et spennende grep, bevisst eller ikke. Uansett, her er det ikke mye klassisk pianotrio, men hvertfall ett triospar der Bugge (Prophet 5), Kjellemyr og Amesen gir en utsøkt demonstrasjon på elektroakustisk, løs, trio jazz.

Samspillet, eller kanskje samklangen er et riktigere ord, mellom det elektroniske og det akustiske, går som en rød tråd gjennom plata og utgjør mye av den bærende idé. Selv om et par av sporene ligger klart i grenseland mot popmusikk inneholder plata så mange spennende lyder, groover og blåseriffs at denne lytteren ikke plages av å få litt melodier pop på kjøpet. Bugges håndtering og utnyttelse av elektronikk og diverse keyboards, mange og varierte groover og et gjennomgående sterkt uttrykk, hever denne plata flere hakk over tradisjonell fusjon.

Bugge er den mest markante solisten, men Kjellemyr, Johansen og Molvær gjør fine enkeltprestasjoner. Det gjør også Count Basies orkester (!), men kjøp og hør heller selv.

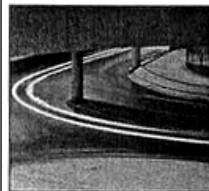
Carl Morten Iversen

### BUGGE WESSELTOFT

«Moving» (64:56)

Jazzland 013 534-2

Bugge Wesseltoft (keyb), Ingebrigt Håker Flaten (b), Anders Engen (tr), Paolo Vinaccia (perk, mix), Jonas Lønna (vinyl, prog). Gjester: Håkon Kornstad (ts), Marius Reksjø (b)



Med sitt prosjekt New Conception of Jazz fortsetter Bugge Wesseltoft å lage minimalistisk elektronika som fremmer lyder og rytmer fremfor melodier og akkorder. «Moving» består av seks lange låter på pluss minus 10 min. hver. Platens høydepunkt synes jeg er tittelsporet, der mye spennende skjer og gruppens kollektivitet og dynamikk kommer tydeligst frem.

Wesseltoft er stadig en svært kreativ improvisator innen den funky jazzrock-tradisjonen fra 1970 tallet. Referanser til innspillinger med Herbie Hancock og Weather Report, blandet med dagens elektroniske uttrykk og litt Esbjörn Svensson, ser ut til å være der. Wesseltoft har dessuten alltid særdeles god lyd i sine instrumenter, enten de er digitale, analoge eller akustiske (her med flygel på tre spor). Det er derfor litt skuffende at det generelt er såpass få overraskelser bak hans soli. I stedet for åpen interaksjon musikerne i mellom, blir det litt for mange lange lydtepper, repetitive bassfigurer, programmerte trommegroover og Paolo Vinaccia klaskende på bongos i ny og ne.

Konklusjon: Denne plata egner seg godt som bakgrunnsmusikk på en hip café, men store deler av den blir påfallende motstandslos og kjedelig å sette seg ned å lytte til. Dette er nok show live, men på en såpass lang plate holder det liksom ikke helt for denne lytteren.

Ja da, jeg er klar over at jeg er i utakt med resten av Europa, som Wesseltoft og Jazzland imponerende nok er i ferd med å erobre...

Torstein Ellingsen

**SILJE NERGAARD**  
Port of Call (47:10)  
EMARCY 157687-2  
Silje Nergaard (vok), Tord Gustavsen (p), Harald Johnsen (b), Jarle Vespe-  
stad (tr). Gjester: Magnus Lindgren  
(ts/tr), Putte Wickmann (kl), Heine  
Totland (vok), Georg Wadenius (g).



Silje Nergaard har vendt tilbake til jazzmusikken etter å ha jobbet i mer pøppete sammenhenger en del år. Da Randi Huttin (som cden er dedikert til) etter en jam på Molde-festivalen midt på 1980-tallet fremhevet 16 år gamle Nergaard som et stort talent, trodde mange at vi her hadde fått en som kunne supplere vår allerede varierte kvalitetsflora av sangerinner, som Karin Krog, Laila Dalseth, Magni Wentzel, Radka Toneff m.fl.

Men Nergaard valgte altså andre sjangre - eller de valgte henne, hva vet jeg.

Nå «redebiterer» hun som jazz-sangerinne, i en periode der det er dukket opp en helt ny skog av kolleger med stort potensiale, som f.eks. Live Maria Roggen, Hilde Hefte, Inge Stangvik og Kristin Asbjørnsen.

På plata har Nergaard med seg en trio hun har jobbet med i live-sammenheng i ett års tid. I tillegg suppleres det med strykere og gjestesolister på enkelte spor. Repertoarvalget er kresent, en del vokal-standarder som «Don't Explain» og «Everytime we say», samt litt Sting og Paul Simon. Dessuten får vi høre tre virkelig fine Nergaard-komposisjoner med gode melodiske kvaliteter, godt tilpasset Mike McGurks tekster.

Melodiene fremføres med sikker og naturlig frasering, og stort sett mjuk og uanstrengt utnyttelse av en røst som også har en intim og tiltalende nærhet. Dessuten har hun en betydelig personlig utstråling.

Jeg har et noe ambivalent forhold til strykere i slik musikk. Innen jazz er det fortsatt få som når Eddie Sauter til knehasene. Men Magnus Lindgrens arrangementer er diskrete, og særlig i Nergaards egen «The Waltz» funker det svært så bra. Samme Lindgren leverer også solid tenorspill, med en evne til horisontal improvisasjon man sjelden hører fra hans generasjon.

Deler av produksjonen kan nok virke litt soft, spesielt synes jeg strykearr og helhetsinntrykk i «Bewitched» kan nærme seg det søtladne. Dette som kontrast til blant annet duoversjonen av «What's New», der Nergaard fremfører teksten på en ujallete og svært tiltalende måte, strålende akkompagnert av Tord Gustavsen.

I det hele tatt har Nergaard med seg en gruppe interessante musikere som gjør at hun trygt kunne ta'n litt mer ut innimellom. Men det kommer kanskje etter hvert. Silje Nergaard kan i alle fall være kjent av sitt «come-back» på jazzscenen. Hun er en personlig sangerinne med et uomtvistelig potensiale.

Petter Petterson

**SILJE NERGAARD**  
«Nightwatch»  
Silje Nergaard (v), Tord Gustavsen (p), Harald Johnsen (b), Jarle Vespe-  
stad (tr), + diverse strykere, gitarister, voka-  
lister og blåsere  
EMARCY 986 564-0

Etter kjempesuksessen med sine to seneste innspillinger, er Silje tilbake med en innspilling som har salgspotensiale til å overgå salget av de tidligere produksjonene. Musikken er også denne gangen i hovedsak komponert av Silje selv med unntak av konsertfavoritten «This is not America» av Pat Metheny, David Bowie og Lyle Mays.

Den som ventet på noe nytt og uventet fra Silje vil nok bli skuffet over denne platen. For den som er ute etter mer av Siljes popjazz vil ha stor glede av innspillingen. Her er alt på plass slik det skal være. Smøremyke strykere, vakkert pianospill og låter som vil passe inn i et hvert lørdagsunderholdningsprogram i NRK.

Men det som skiller Silje fra en del av de andre utenlandske stjernene som beveger seg i samme farvann er at musikken høres så forbannt ærlig ut når Silje (og hennes medspillere) gjør den. Derfor bør denne plata selge i bølger og spann, og hun bør en gang for alle sette Norah Jones og hennes likesinnede solid på sidelinjen. Anbefales for mørke høstkvelder!

Jan Granlie

### Jan Garbarek

**Visible World**  
ECM 1585 529 086-2 (75:24)  
Garbarek ts ss keys, Rainer Bruninghaus pi-  
keys, Eberhard Weber b, Manu Katché dr,  
Marilyn Mazur perc, Trilok Gurtu perc,  
Mari Boine voc.

Jan Garbarek - Visible World



Har Jan Garbarek blitt Skandinavias svar på Tom Scott? Jeg håper ikke det. På denne CDen, som inneholder en blanding av originalstoff samt musikk skrevet for TV og ballett, avleverer Garbarek så å si et enmanns-show, der han ledsager sitt umiskjennelige sopran- og tenorsaxspill med innsmigrerende keyboardklanger, her og der assistert av en enkelt bassist, perkusjonist eller pianist.

Resultatet er en syntetisk tiltrekkelig, affektert spirituelt musikk som hos meg ikke stimulerer andre følelser enn kvalmerefleksen. Og dette fra en mann som uten tvil var en av de mest originale improvisatørene på sitt instrument gjennom hele tyttallet. I dag er han dypt hensunket i en kompromissløst enstonig impresjonistisk folk-pop groove som gir ordet «vakkert» et dårlig rykte.

Det ligger selvfølgelig i filmmusikkens natur at den skal komplementere og støtte opp om det visuelle uttrykket, og det er godt mulig at musikken til en viss grad fyller denne oppgaven tilfredsstillende, men som et enkeltstående kunstuttrykk fungerer det ikke på noe særlig høyt plan. Det piner meg å si dette, for mye av det Garbarek presenterte i løpet av sytti- og åttitallet var praktfullt, - kreativt, følelsesladet og hundre prosent ærlig. Den Garbarek vi kjenner fra «Belonging» og «My Song» satte sin rene, uforfalskede saksosfonosound inn i mye mer aggressive og interaktive omgivelser. Ved å være harmonisk og rytmisk mindre forutsigbar, skapte kontrasten mellom hans melodisk renskårne improvisasjoner og omgivelsenes rafferte kanter en mye mer dyptloddende skjønnhet enn de konfliktrike oppsettene på denne innspillingen.

Vi vet, bl.a. fra hans «Star»-innspilling i 1991 med Peter Erskine og Miroslav Vitous, at Garbarek fremdeles er i stand til å produsere engasjerende musikk, men med unntak av et par kult, f.eks. de løse, intelligent konstruerte atmosfæriske stemningene på tittelsporet, fungerer ikke denne CDen som annet enn høykvalitets bakgrunnsmusikk.

Chris Kelsey

**JAN GARBAREK**  
«In Praise of Dreams»  
Jan Garbarek (s, synth, perk), Kim Kashikorian (br), Manu Katché (tr)  
ECM 1080

Jeg var tilstede ved en konsert Jan Garbarek holdt i Åros samfunnshus for over ti år siden. Da ble jeg for evig en enda større tilbeder av hans musikk. Det var en magisk forestilling hvor flere enn meg ble så båret av gårde at lårene rant. Jeg traff ham seinere i en gate i Oslo og takket ham i hånda for opplevelsen. Han er en fantastisk saksosfonist. Men denne gangen vil jeg ikke takke noen i hånda:

De første sekundene av denne plata låter kjent og kjært Garbarek. Så går det helt galt. Hva er det som har skjedd? Hele CDen plages av en vulgær, påtrengende og syntetisk rytmemestem som sperrer for gode opplevelser. Glemte noen å slå av metronomen under opptakene? Jeg stopper halvveis ute i plata og må ha en pause. Dette gjør vondt, dette er leit, dette er skuffende. Finner fram onslaget og leser. Ser ut som Manu Katché ikke er aleine om rytmen. Står noe kryptisk om at Jan Garbarek også spiller syntesizer og perkusjon. Jeg vet ikke hvem av dem som har skylda, men hvorfor gjorde dere dette?

Seinere setter jeg på CDen igjen. Ny giv. Jeg må forsøke å se forbi dette rytmiske røykteppet. Prøve å lytte til musikken der inne. Saksosfon og bratsj er en kombinasjon jeg er spent på. En bratsj befinner seg midt i mellom cello og fiolin og er neppe det mest spilte eller mest populære instrumentet i verden. Derfor er det modig å prøve seg mot Jan Garbarek. Men det går galt igjen. Spesielt mot tenorsaksen blir resultatet direkte kjedelig. Låter kanskje for likt? Det blir ingen kontraster eller spenninger. Jeg tror nok dette like mye skyldes mangel på inspirert spilling som det skyldes denne kombinasjonen av instrumenter. Dette bevises på tittel-låta hvor jeg ved iberdig innsats klarer å undertrykke rytmemestemmen og lytte. Her er det godt samspill mellom saksosfon og bratsj. Bratsjen får lov å spille jazz. Det låter nesten som på tidligere Garbarek-plater. På resten av CDen er det ellers trist. Bratsjen spiller filmmusikk/sviskeaktig, mens Jan Garbarek spiller med lange, nordiske penselstrøk iblandet noen sekvenser med mer hissig koring - slik jeg kjenner ham fra før. Men han drar meg av en eller annen grunn ikke med denne gang. Det virker ikke som han mener noe med spillings. Det kan også være at jeg ganske enkelt ikke klarer å like musikken på grunn av rytmesporet - omtrent som det er umulig å verdsette en gourmetrett dersom noen har sluppet et lass salt oppi.

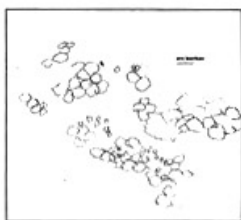
Det er mulig det finnes gode prestasjoner på denne CDen, men god mått på sin helhet er det ikke. Mens vi venter på noe nytt og bra fra Garbarek så finn heller fram «Twelve Moons» eller «I Took Up the Runes» eller noen andre gode CDer. Kos deg med dem.  
Erlend Fjøsna

**ARVE HENRIKSEN**

**«Sakuteiki»**

RCD2021

Arve Henriksen (trp, harmonium, perk)



«Sakuteiki» (A Treatise on Garden Making) er verdens eldste avhandling omkring hageplanlegging, trolig nedteipet på 1000-tallet i Japan. En tanke som går igjen er at ting må plasseres der de naturlig hører hjemme. I følge presseskrevet som følger med plata kan dette prinsippet overføres direkte til musikken på «Sakuteiki».

Et konseptalbum, altså. Hvert spor har en tittel som høres ut som et kapittel i forannevnte bok, noe som gjør at man fort blir sittende med coveret i fanget og sammenholde musikken med titler som «Inside tea-house» eller «Stones should never be placed carelessly». Jeg synes ikke denne ekstra dimensjonen er plag som i det hele tatt. Jeg liker den veldig godt.

All musikken på plata er spilt rett inn på to spor, med to mikrofoner – og Henriksen spiller selv alle instrumentene. Det høres jo ganske smålåtent ut. Stort sett er det da også ganske stillferdig – men når han gjør opptak i kirker, som han gjør på storparten av denne plata, får musikken større dimensjoner. Og når han på «Planting trees creating beauty» synger, mens han skraper på en cymbal (eller noe sånt), blir det faktisk storslått. Ikke verst.

Bår Stenvik

**ARVE HENRIKSEN**

**«Chiaroscuro»**

Arve Henriksen (tpt, v, elec), Jan Bang (samples), Audun Kleive (tr, perk).

RCD 2037

Å bevege seg inn i Arve Henriksens musikalske laboratorium kan ofte være en utfordring. For det første har han en egen evne til å overraske lytteren med usedvanlig vakkert trompetspill. For det andre har han en evne til å kommunisere med lytteren som han nesten er alene om i denne verden. For den som har opplevd Henriksen i samspill med eller i konsert for barn, så vet man hva jeg snakker om..

Som musiker fascinerer han enten han spiller heftig improjazz med Supersilent, eller sitter helt alene på scenen kun med trompeten som støtte.

På denne innspillingen går han i tett kommunikasjon med lydmes-ter Bang og energiperkusjonisten Kleive, og resultatet blir akkurat så overraskende og vakkert som vi hadde håpet.

Slektskapet mellom Henriksen og andre trompetere som feks.Palle Mikkelborg er tilstedeværende hele veien. Ikke så mye pga måten de trakterer trompeten på, men mer de vare og fine stemningene som skapes i det musikalske landskapet.

Gjennom hele innspillingen opptrer Henriksen vokalt nesten som en japansk sanger fra middelalder-

ren, og kombinert med Bangs fine pålegg og Kleives litt stakkato perkusjonsangrep blir dette en usedvanlig avstressende og flott opplevelse. Trompeten går nesten inn som en del av samplingene som Bang legger på. Henriksens stemme er nesten utenfor denne verdenen – i noe av det samme landskapet som den engelske sangeren Robert Wyatt beveger seg, og det hele er usigelig vakkert og lyrisk.

Hans usedvanlig vakre trompetspill kommer mest til sin rett i den vakre «Parallel Action». Her hviler Mikkelborgs Dalai Lama-skjert over det hele og det er uforskammet vakkert.

Nå har Norsk jazzforum i samarbeid med Rikskonsertene, Norsk Kulturråd (og Vestnorsk Jazzsenter) fått i stand en europasatsing for noen av våre mest fremadstormende musikere. Arve Henriksen er en av disse, og selv om han i flere år har markert seg på den internasjonale jazzscenen, er det på høyt tid at flere får gleden av å møte han på konsert. Denne innspillingen må være den perfekte inngangsbillett til en hver jazzers hjerte.

Jan Granlie

**NILS PETTER MOLVÆR**

**«Streamer»**

Nils Petter Molvær (tpt),

Eivind Aarset (g)

SULA 0150002

ABM-NPMCD1P

Etter tre studioutgivelser under eget navn kommer det her en live-innspilling fra Nils Petter Molvær. Opptakene er gjort på Tampere-festivalen i Finland og på Marquee i London i 2002. Fire av låtene er hentet fra hans siste studioalbum «NP3» fra 2002, mens suksessutgivelsen «Khmer» fra 1997 ikke er representert.

Musikalsk befinner vi oss her i velkjent og samtidig særpreget Molvær-landskap. Låtene er en blanding av markant etterslagsbasert rytmisk musikk (forsøk på et annet norsk begrep enn rock-basert...) og mer svevende partier i et slags drømmende futuristisk landskap. Elektronikk-effektene er hele tiden tydelig til stede, likeledes Eivind Aarsets gitarer som et fremtredende klangelement. Og over det hele – samt under og mellom – ligger Nils Petters trompetspill, fullt av følelser, enten vi får det «reint» eller gjennom utallige bokser og filtre.

De fire låtene fra «NP3» er lett gjenkjennelige fra studioutgavene, hvilket i seg selv må være ganske imponerende rent teknisk. Bandet låter heller ikke hardere eller tyngre enn i studioutgaven slik live-innspillinger ofte kan være. På plussida må også en mektig, nyanserik og flott lydproduksjon nevnes. Utgivelsen synes som helhet å gi et godt bilde på hvor Nils Petter Molvær står musikalsk i dag. For den som liker seg i slike musikalske landskap – og undertegnede er blant dem når humør og stemning passer til det – er dette derfor en plate som kan anbefales.

Henning Sunde

## Nils Petter Molvær

**Khmer**  
ECM 1560 537 798-2

*Nils Petter Molvær, trompet, gitar, bass, perkusjon, samples, Eivind Aarset, gitar, diverse, smakkeboks, Morten Molster, gitar, Roger Ludvigsen, gitar, perkusjon, dulcimer, Rune Arnesen, trommer, Ulf W.Ø. Holand, samples, Reidar Skår, lydbehandling*



Det er et bestillingsverk for Vossa Jazz 1996 som er utgangspunktet for denne platen. Her integrerte Nils Petter Molvær et forrykende lysshow med tunge og beinharde rytmesekvenser, lyriske trompetlinjer og hylende gitarer. Det var kanskje ikke så overraskende, for han er en musiker som bestandig har vært åpen for nye impulser. Etter at han gjorde stor suksess som pur ung trompetist i det norske bandet Masqualero på 80-tallet, har han like gjerne hentet opp elementer fra moderne techno som fra jazztradisjonen, fra etnisk preget musikk til popmusikk. Trompetspillet er lyrisk, preget av en helt selvfølgelig autoritet og originalitet i hver eneste frase.

De lyriske kvalitetene hører vi også på denne platen. Naive melodier ligger på toppen av et moderne og knallhardt uttrykk, preget av hip-hop, acid jazz, og elektronisk lydbehandling. En

av komposisjonene er bygd opp over et orgelpunkt, hvor musikalske strukturer langsomt avdekkes. På de fleste låtene bobler rytmiske og samlede sekvenser under overflaten. Noen steder sniker de seg opp bak ryggen, og legger seg helt foran i lydbildet. Et par komposisjoner er bygd opp som enkle ballader, men i et litt uvant lydbilde med dumpe syntetiske lyder i bunn.

Men det viser seg at konserten på Vossa Jazz både var tøffere, hardere og høyere enn denne platen. Mens vi på Voss kunne høre det nøye planlagte, men litt upolerte i musikken, er det nå sløpt ned til minste detalj. Rytmesekvensene går og går og går. Kontraster og konturer forsvinner inn i tåkeheimen. De hylende gitarerne er lagt bak i lydbildet, og høres nesten innadvendte ut. Vi hører musikken gjennom matet glass. Av og til trer imidlertid landskapet tydeligere frem. Når Nils Petter Molvær setter inn med forslinger som bringer tankene hen til arabisk musikk på kutt to, «Access/Song Of Sand I», er drvet upåklagelig. Kutt fem, «Platonic Years», tar seg virkelig opp etter noen minutter. Og de to balladene «On Stream» og «Phum» viser nok en gang Nils Petter Molværs lyriske og intense uttrykkskraft.

*Kjetil Berg*

## TORD GUSTAVSEN TRIO

«Changing Places»  
ECM 1834 016 397-2

*Tord Gustavsen (p), Harald Johnsen (b), Jarle Vespestad (tr)*

Tord Gustavsen trio er ensbetydende med suksesskompet til Silje Nergaard. Gjennom flere år har de turnert land og strand rundt med Siljes musikk, så det er kanskje ikke så merkelig at denne trioen «sitter» som den skal.

Det hele starter med den vakre «Deep In Love» som låter som om Jan Johansson spiller «Byssan Lull» fra det høye. En usedvanlig vakker ballade hvor Gustavsen får utløp for sine nordiske aner med fullt monn. «Graceful Touch» låter som en oppjazzet versjon av «Bessa Mucho» og innbyr til tråkking av trinn mellom bordene.

Og slik fortsetter det. Uten alt for mange skarpe kanter og utfordringer, men usedvanlig vakkert. Kanskje til og med litt for vakkert i enkelte partier, men det tåler vi så lenge helheten er slik den er.

Gustavsen er en skikkelig romantiker både som komponist og pianist. Johnsen spiller stødig bass, og bidrar med fine, og forholdsvis korte solier, og Vespestad pusler med sitt der bak - uten å gjøre så mange sprell. Men det er vel heller ikke meningen med denne musikken. Her skal alt være vakkert, nordisk og eh... litt «ECMsk».

På noen av låtene løfter det seg riktig nok en smule, men ikke mer enn at det er med på å gi platen en fin balanse. Vespestads trommer blir mer dominante, spesielt i den Jarrettske «IGN» hvor både tempo og aggressiviteten øker.

Det er tydelig å merke at Gustavsen kan kunsten å skrive musikk for sangere (Silje og Aire & Angels). Han skriver enkle, sangbare låter, som fort fester seg til hjernebarken og lindrer topplokket i en oppjaget hverdag.

Favoritter? Ja, de fleste, men test gjerne ut «Turning Point» som kan høres ut som en improvisert versjon av Bjørn Eidsvågs vakre «Eg ser» eller den litt latinske «Where Breathings Starts» som høres ut som en solnedgang over en strand i Brasil eller innover der. Hopp heller ikke over de to versjonene av «Graceful Touch» som drar sommeren inn i vintermarkedet og gir oss gode vibrasjoner.

Dette er en plate som mer enn gjerne kan benyttes i behandlingen av stresspasienter. Og sammen med en god rødvin og hyggelig selskap skulle dette passe perfekt - en hvilken som helst fredagskveld!

Dette er rett og slett ei usedvanlig vakker skive som bør selge i bøtter og spann!!! Også skal de spille på Vossajazz helga før påske!

*Jan Granlie*

## TORD GUSTAVSEN TRIO «The Ground»

*Tord Gustavsen (p), Harald Johnsen (b), Jarle Vespestad (tr)*  
ECM 1892 476 1938

Tord Gustavsen trio har de senere årene markert seg sterkt både på den hjemlige og den internasjonale jazzscene. Trioen hans spiller usigelig vakker musikk og de tre musikerne kommuniserer nærmeste perfekt både på scene og på plate. Musikken er nordisk, luftig og med en masse gospelinspirasjoner fra Tords tidligere liv som aktiv pianist i de mer kirkelige miljøer.

Deres forrige CD-innspilling, «Changing Places» var en gullgruve av sarte, vakre komposisjoner som traff hele det jazzelskende publikum rett i hjerterøttene. Deres nye innspilling fortsetter i samme spor.

Og det er muligens her at undertegnede steiler en smule. Musikken blir i det lange løp altfor ensformig og kjedelig. Vespestad visper og visper, Johnsen legger sine basslyder akkurat der de skal legges og Gustavsen har funnet et slags Johanssons/Jarrettsk språk som blir litt for overveid og «planlagt». Jeg savner litt trøkk, overraskelser og uventede innslag i musikken som ville ha gjort platen mer variert og ikke så forutsigbar. Det eneste stedet hvor det «tar litt løs» er på komposisjonen «Twins» hvor musikken løftes en smule i intensitet og nerve.

Dette er blitt en innspilling med noe som mest av alt minner om et knippe variasjoner over temaene fra trioens forrige plate. Trioen består av tre svært dyktige musikere som alle kan sin jazz. Hvorfor da ikke bruke disse kunnskapene til noe positivt og «kline» litt til der det er åpning for det?

Plata kommer garantert til å selge i bøtter og spann. For den som liker å ha jazz som bakgrunnsmusikk over en bedre middag, er dette absolutt et «must», for den som kjøper jazzplater for å lytte, tror jeg det holder med deres forrige innspilling. Sorry!

*Jan Granlie*

### THE THING

#### She Knows(55:59)

CRAZY WISDOM/UNIVERSAL

Mats Gustafsson (ts, bs), Ingebrigt  
Håker Flaten (b), Paal Nilssen-Love (tr),  
Joe McPhee (ptrp, ts)



I dag er det ingen nyhet at deler av vårt yngre musikermiljø i løpet av de siste 5-6 årene har vært opptatt av amerikanske kilder som John Coltrane og Ornette Coleman, og mer generelt den mer avantgardistiske 60-tallsstradisjonen, og man kan spørre om norsk jazz som «geografisk» trekk ved musikken er i ferd med å bli borte. Mitt inntak er at stilistisk er det lite «nytt» - det er snarere eksempler på musikk som er stil-tro overfor nesten 40 år gamle uttrykksformer som en gang var jazz-kontroversielle, men som kvintetten gir sin egen utforming av. Strengt tatt kan man sammenligne dette pt norske fenomenet med andre og amerikanske revival-bevegelser, både Wynton Marsalis og i slutten av 30-årene, hvor bl.a. Bunk Johnson ble lansert som et uttrykk for opprinnelig New Orleans-jazz. Kvartettens musikk med sin amerikanske gjest har klare referanser som gjør at mange av opptakene fra februar i år i Stockholm både vekker minner fra den gang og viser denne musikkens aktualitet nå. Det siste skyldes framfor alt musikernes individuelle bidrag, hvor jeg nok en gang opplever Nilssen-Love som en fascinerende musiker. Amerikanske McPhee er i dag en senior innenfor denne jazz-tradisjonen; de siste ti-årene har han oppholdt seg i Europa og utgitt en rekke innspillinger på Hat Hut-merket som neppe er godt kjent her hjemme. «The thing she knows» er derfor også en utmerket introduksjon av McPhee. Siste kvelden under Oslo Jazz Festival på Jazid hørte jeg nesten samme ensemble, og det slo meg at mer moderne trad-jazz enn dette kan man ikke høre i dag. Denne innspillingen fra et halvt år tidligere bekrefter det med mange fine og varierte eksempler på individuelle uttrykksformer og inspirert ensemblespill som gir troverdige og levende opplevelser av musikk som angår også i dag.

Steinar Kristiansen

## Super-stillhet

Aftenposten Morgen 07.12.1997

Side: 52

Klasse: Kunst/Kultur/Underholdning

Emne: Plateomtaler

Supersilent er navnet på et helt nytt band i independent/jazz-klassen, som nå debuterer på plate. Det gjør de fire i gruppen like så godt med en trippel-CD. Den heter "Supersilent 1-3", og der tøyer Helge Sten, Ståle Storløkken, Arve Henriksen og Jarle Vespestad musikalske grenser så det virkelig forslår. Gruppen konsertdebuterte under årets Nattjazz i Bergen, og fikk kjempekritikker. Platen er for øvrig utgitt på den nye labelen Rune.

---

## Aftenposten

---

### CD Beveger ikke nok

Aftenposten Aften 19.04.2001

ANDERSEN ARILD R.

Seksjon: hva skjer? Side: 45

Klasse: Kunst/Kultur/Underholdning

Emne: Plateanmeldelser

Karakter 3 BUGGE WESSELTOFT Moving (Jazzland/Universal) \* Innfrir få av de forventningene som knyttet seg til

Bugges New Conception Of Jazz.

Det er mulig denne musikken fra Bugge Wesseltoft er ment å fungere strømlinjelekkert kjølig, men hensikten er neppe at den skal virke tilbakeleent død.

Nå er det heldigvis ikke slik at det ikke er liv å spore i «Moving», men det er heller ingen plate jeg vil beskrive som saftig og sevjerik, til tross for at den skal være innspilt live i studio. Det gjenstår å høre hvordan det høres ut live på scenen, på Blå i kveld. Selvsagt kan jeg spise cocktailbæret mitt og senke meg med velvære i sofaen til åpningssporet «Change», men jeg vil raskt lengte etter motstand i musikken.

Wesseltoft har samlet en gjeng fremragende utøvere rundt seg. Bassist Ingebrigt Flaten fikser trinnene i denne dansen, men både han og saksofonist Håkon Kornstad har mer inne enn hva de får vist her. Sistnevnte tilfører «Yellow Is The Colour» et touch av kroppsvarme, og her er Bugge selv godt til stede på akustisk piano.

Paolo Vinaccia og Anders Engen byr både på snert og tyngde gjennom albumet som imidlertid ikke får vinger av den grunn alene. Den eventyrlysten som var til stede på Bugge Wesseltofts første New Conception Of Jazz - album, er delvis polert vekk, og resultatet er dessverre ikke at det skinner av «Moving».

Høydepunkt: «Yellow Is The Colour» ARILD R. ANDERSEN

# Aftenposten

---

## Vokalist i full blomstring

Aftenposten Aften 21.03.2000

ANDERSEN SVEIN

Seksjon: Midt i Aften oslopuls Side: 20

Klasse: Kunst/Kultur/Underholdning

Emne: Plateanmeldelser

### Karakter 6 SILJE NERGAARD Port Of Call (Universal)

\* Lenge siden jeg har kost meg så i selskap med en vokalist i slik strålende utvikling. Under gjentatte lyttinger til «Port Of Call» inneholdt stikkordene på blokken ord som: betagende, totalt annerledes, vemodig, lekende, perfekt følelse, innlevelse og rytmisk kontroll.

Silje Nergaard har nok kunstnerisk autoritet og mot til å gi seg i kast med et knippe krevende melodier. Flere tolket av noen av jazzens største vokalist. Om det er Billie Holidays «Don't Explain» eller Cole Porters «Every Time We Say Goodbye», eller for den saks skyld «If You Love Somebody» av Sting, eller Paul Simons «You're Kind» blir det hele unikt tolket og omskapt av Silje. Hennes egne komposisjoner «Me Oh My», «The Waltz» og «Shame On You» blir i tillegg en berikelse i dette selskapet. Musikerne Tord Gustavsen, Jarle Vespestad, og Harald Johnsen, produsent Georg Wadenius og gjestemusikerne er sterkt medvirkende til Siljes suverene jazz-triumf. Høydepunkter: Ja, i massevis.  
SVEIN ANDERSEN

# Aftenposten

---

## cd Mykt, røft, lekkert

Aftenposten Morgen 10.10.2003

ANDERSEN SVEIN

Seksjon: KULTUR Del: 4 Side: 11

Klasse: Kunst/Kultur/Underholdning

Emne: Plater|Anmeldelser

### Karakter 4 SILJE NERGAARD Nightwatch (Emarcy/ Universal)

\* Til tross for at Silje Nergaard er litt røffere i enkelte kanter, er «Nightwatch» stort sett slik vi liker henne.

Silje Nergaard er en egenartet og spesiell artist som heldigvis har fortsatt å gå sine egne veier. Med seg har hun klart å ta de beste elementene fra sine ulike musikalske impulser og foredlet dem med omhu. Stikkord her kan være pop og jazz: To uttrykk som trives utmerket i hennes sofistikerte og elegante toneverden.

Denne gang stoler hun nesten hundre prosent på sitt eget, velutviklede komponistiske talent. Eneste unntak er Pat Metheny og David Bowies «This Is Not America», som hun gir en personlig, myk og magisk tapning. Det innebærer også at hun står friere og tør å utfordre sitt eget musikalske konsept noe. Det sterke forventningspresset som må ha ligget på hennes skuldre, merkes overhodet ikke. Albumene «Port Of Call» og «At First Light» var tross alt formidable kunstneriske og publikumsmessige triumfer. «Nightwatch» skuffer heller ikke i så henseende. Silje Nergaard klarer å bevare sin publikumsvennlige nærhet og varme, samtidig som hun også viser en røffere side. Den siden er vel kanskje ikke helt forløst denne gang. Hverken jazzrockeren «Take A Long Walk», eller den sløye bluesaktige «Be Gone» klarer å øke pulsen. Det er først og fremst som balladesanger hun besnærer oss mest, eller skal vi si - når våre hjerter.

Albumet er ellers gjennomsyret av en sjarmerende undring til kjærlighetens mange fasetter. Trioen Tord Gustavsen, piano, Harald Johnsen, bass og Jarle Vespestad, trommer, behersker antydningens kunst og gir henne all det rom hun trenger. Mens en strykerseksjon og strykerkvartett gir musikken et behagelig bakteppe der de opptrer.

Det er først og fremst rekken av gjestemusikere som tilsetter det lille ekstra krydderet som gir «Nightwatch» vel tiltrengt nerve. Som gitaristen Tom Lund og saksofonisten Magnus Lindgrens gjør med deres bossanova-takter på «Once I Held A Moon». Det er allikevel med neddempede sanger som «I Don't Want To See You Cry», «Dance Me Love» og «How Am I Supposed To See The Stars» vi liker henne best.

SVEIN ANDERSEN \* 11 låter, spilletid: 47.17



## cd Jan Garbarek med universell appell

Aftenposten Morgen 18.03.1996

MARCUSSEN TOR

Side: 18

Klasse: Kunst/Kultur/Underholdning

Emne: Plateanmeldelser

Jan Garbarek: VISIBLE WORLD ECM Vår eminente saksofonist tilbake i sitt eget musikalske univers

Jan Garbarek ble brått populær i vide kretser gjennom sin medvirkning på platen "Officium", hvor han improviserte over The Hilliard Ensembles middelaldersang. Det albumet har solgt 700 000 eksemplarer verden over, og introduserte Garbareks spesielle saksofon-tone til et nytt, mer klassisk orientert publikum enn hans gamle kjerne-tilhengerskare. Nå er Garbarek ute med et nytt album med sitt eget band og sin egen musikk. På "Visible World" følger Garbarek pent opp ideene fra sin forrige egne plate, "Twelve Moons". Vi hører altså melodios, moderne verdensmusikk mer enn det vi tradisjonelt forbinder med jazz. Improvisasjonen er fremdeles viktig, men er mer underlagt strukturerte melodier og bærende stemninger.

Melodiene er relativt enkle, men sterke. Garbarek har skrevet det meste selv, men henter klart inspirasjon fra forskjellige typer etnisk folkemusikk. Således er "Pygmy Lullaby" opprinnelig en afrikansk vuggesang og samiske Mari Boine er medkomponist og utøver på den 12 minutter lange "Evening Land". Men aller vakrest syns jeg "The Healing Smoke" er. Her legger Garbarek ut svevende synth-lydbilder før han maner frem den fengslende melodien med vekselvis mer synth, sin egen saksofon og Eberhard Webers syngende bass. Nydelig.

Garbareks tone i saksofonen sin er enda varmere og sikrere enn noen gang. Det er en fryd å høre ham angripe en melodi, først fremføre den rent og greit, for så å snu og vende på den. På mange av melodiene spiller han det meste selv og fremviser en sikker teft for å ikle musikken de rette arrangementene og stemningene. Men her og der får han også god hjelp av sine medmusikanter Marilyn Mazur og Manu Katche på rytmeinstrumenter, Eberhard Weber på bass, Rainer Brüninghaus på piano og Mari Boine på vokal.

Dette er blitt tidløs, vakker musikk som jeg vil tro har universal appell.

TOR MARCUSSEN

# Aftenposten

---

## hver tirsdag musikk Smektende vakkert

Aftenposten Morgen 05.10.2004

ANDERSEN SVEIN

Seksjon: KULTUR Del: T Side: 13

Klasse: Kunst/Kultur/Underholdning

Emne: Plater|Anmeldelser

Karakter 4 JAN GARBAREK In Praise of Dreams (ECM/Grappa) \* Nyanserik nytelsesmusikk i en fascinerende klanglig

setting av et drømme-landskap.

Hans tonespråk er gjenkjennelig, tilsynelatende enkelt og samtidig innsmigrende sårbart. Jan Garbareks musikk er nytelsesmusikk, vakker, skjør og mystisk. De musikalske endringene skjer gradvis og fornyelsen skjer i overensstemmelse med hans egenartede grunnfilosofi.

«In Praise of Dreams» er således i tråd med hans bevisste artistiske utvikling. Samspillet mellom Garbareks svevende klare toner og den amerikansk-armenske bratsjisten Kim Kashkashian's dvelende varme glød er på sitt beste og mest intime fortryllende vakkert. Når trommeslager Manu Katchés tilbakelente rytmiske spill utfyller bildet, er vi ved kjernen av Garbareks drømmebilde.

Tittelmelodien er en liten åpenbaring i så henseende.

Vanskeligheten ligger i å unngå å falle i egne klisjéfeller.

Ved siden av trakteringen av saksofonen har Garbarek selv tatt hånd om synthesizere, samplinger og perkusjon.

Helhetsmessig har resultatet noe forstyrrende pludrende ved seg. Uansett små innvendinger er «In Praise of Dreams» et finstemt stykke musikk fra vår fremste internasjonale saksofonist.

SVEIN ANDERSEN \* 11 låter, spilletid: 52.30

# Aftenposten

---

## Oslopuls musikk hver tirsdag Ganske alene

Aftenposten Aften 23.10.2001

ANDERSEN ARILD R.

Seksjon: Oslopuls Side: 32

Klasse: Kunst/Kultur/Underholdning

Emne: Plateanmeldelser

Karakter 4 ARVE HENRIKSEN Sakuteiki (Rune/Voices of Wonder)

\* En stillferdig trompetist kan ha mer å by på enn en blåserekke uten hjerte.

Det er lite korpskultur i Arve Henriksen's trompetspill, ikke det minste snev av ompa, men hornmusikk kan være så mangt i våre dager. Kjølvannet etter Chet Baker og Jon Hassell holdes godt temperert med utgivelsen av «Sakuteiki».

Arve Henriksen formidler med noe av førstnevntes såre følsomhet og benytter noe av sistnevntes fremgangsmåte.

Henriksen spiller uten sjangertrøye og knugende merkelapp.

Han hever seg mot det sakrale, åpner vinduene mot det eksperimentielle og trakterer alle instrumenter selv.

Mesteparten av musikken er innspilt i Sofienberg og Lommedalen kirker, og det gir spenst stil lyden. På sitt beste er Arve Henriksen mer av en sanger enn en instrumentalist. Så direkte og inderlig kan han fylle trompeten med liv, innimellom. Høydepunkt: «Inside Tea-House».

ARILD R. ANDERSEN

## CD Vel blåst, Molvær!

Aftenposten Morgen 21.10.1997

MARCUSSEN TOR

Side: 20

Klasse: Kunst/Kultur/Underholdning

Emne: Plateanmeldelser

Nils Petter Molvær: KHMER ECM Moderne og tidløst, melodisk og teknofisert. Overraskende bra fra norsk trompetist Nils Petter Molvær er en etablert størrelse i moderne norsk

jazz og til dels rock. Ikke som en Jan Garbarek eller Terje Rypdal, men som en produktiv representant for en yngre generasjon musikere som har lært seg det meste, og har vært med på nesten det meste. Molvær har gjestespilt på utallige norske plater både innen jazz og rock, og har hatt sentrale oppdrag på konserter i årevis.

Nå solo-debuterer han under eget navn med egne komposisjoner på det prestisjetunge tyske plateselskapet ECM. Og for en debut det har blitt! Molvær går her rett til kjernen av en ny forståelse av forskjellige moderne musikalske uttryksmåter. Han kan sin jazz. Han har hørt på klassiske jazztrompetister som Miles Davis og enda mer moderne utøvere som for eksempel Tomasz Stanko. Han har vel kanskje også hørt på den allsidige norske kollega Ole Edvard Antonsen som kombinerer ulike stilarter i sitt virke på en imponerende måte.

Men ulikt alle disse nevnte har Molvær på sitt solo-prosjekt gått enda et skritt videre og tilnærmet seg den teknikken mye av dagens tekno-, house- og ambient-pop musikk benytter seg av. Han benytter seg av et lydbilde like mye preget av elektronikk, loops, datateknikk og teknomusikk som klassisk trompetspill. Er han en slags viderefører av det trompetister som Mark Isham og Jon Hassell har bedrevet i grenseland mellom jazz og tekno?

Suveren tone

Vi hører altså et spennende og utfordrende lydbilde. Og vi hører kompositoriske utviklingsgrep som ligger relativt fjernt fra tradisjonell jazz. Men vi hører også klassisk rent trompetspill med en suveren tone i hornet, og vi hører forførende melodilinjer og fengslende temaer. Uten at det blir kollisjon.

Når vi i tillegg leser på omslaget at platen er produsert av ECM veteran Manfred Eicher som er dyrkeren av stille musikk fremfor noen, i samarbeid med tekno-sampleren Ulf W.

Ø. Holand, forstår vi at dette er et bevisst forsøk på å få ut det beste fra to verdener. Når vi hører på platen forstår vi at de har lyktes. Molvær har greid å tilføre det tradisjonelle ECM lydbildet noe nytt, og Eicher har kanskje klart å tilføre Molvær en tilgjengelighet og oversiktighet i lydbildet.

Resultatet har uansett blitt et av de mer vellykkede prosjektene jeg har hørt i det siste innen tekno, acid-jazz, moderne jazz, ambient eller hva en nå vil kalle ting. Nils Petter Molvær står med "Khmer" frem som en allerede etablert innovatør innenfor et ofte uoversiktlig lydbilde. Gratulerer.

TOR MARCUSSEN

# Aftenposten

---

## jazz-CD Vemodig vakker vellyd fra jazztrio

Aftenposten Morgen 07.02.2003

KAGGE STEIN

Seksjon: KULTUR KOMMENTAR Side: 12

Klasse: Kunst/Kultur/Underholdning

Emne: Plateanmeldelser|Jazz

Tord Gustavsen Trio: CHANGING PLACES (ECM) \* En vakrere musikalsk meny enn den Tord Gustavsen Trio serverer med sin debutplate i eget navn skal man lete langt og lenge for å finne frem til.

Knapt en ekstra ståplass var å oppdrive og stemningen var bent frem elektrisk under den konsert trioen Tord Gustavsen (klaver), Harald Johnsen (bass), og Jarle Vespestad (trommer), ga på klubben Blå mandag kveld. Et ungdommelig publikum hadde funnet frem til sin nye favorittgruppe, og bifallet bruste etter hvert nummer.

Fullt fortjent. En stemning tilsvarende den som beruset publikum på klubben ved Akerselvns bredd, gjenfinner vi til vår store glede i de tretten sporene på «Changing Places».

Man lytter og nyter. Nyter og lytter.

Trioen utgjør i utgangspunktet det såkalte «kompet» i Silje Nergaards prisvinnende orkester.

Undertegnede er sikkert ikke alene om, på grunnlag av prestasjonene så vel i studio som i konsertlokalene, å ha fastslått at denne trioen trygt kunne stå også på egne ben. Hvilket de tre musikerne demonstrerer til overflod når denne tanken nå er blitt til virkelighet. Selveste Manfred Eicher har da også trykket trioen til sitt bryst og innlemmet den i ECM-stallen, en lansering som utvilsomt også vil utløse også internasjonal suksess.

Melankolsk Grunntonen er lett melankolsk og kunne lett blitt monoton om det ikke hadde vært for de tre fremragende instrumentalistene. Musikere som forlenget har vokst sammen til en enhet. For selv om Gustavsen fremstår som produksjonens suverene solist, bidrar både Harald Johnsen og Jarle Vespestad, med diskret inspirerende lydhørhet, til å skape en helhet man bare må bøye seg i støvet for.

Fristende er det å trekke en parallell til Keith Jarrett-trioen når disse tre herrerne er på sitt mest ettertenksomme, med sin utpreget melodiose samtidsjazz. På den annen side fornemmes også en dâm av nordiske tradisjoner når man lytter til Gustavsen-trioen. En stemning som utvilsomt fascinerte Manfred Eicher da han ble oppmerksom på de opptakene som allerede var gjort i Rainbow Studio og som selv ble stående som produsent ved fullføringen av prosjektet.

STEIN KAGGE

# Aftenposten

---

## CD Strålende varsomt samspill

Aftenposten Morgen 25.01.2005

Andersen Svein

Seksjon: MUSIKK Del: 2 Side: 9

Klasse: Kunst/Kultur/Underholdning

Emne: Plater|Anmeldelser

I dette musikalske rommet vil jeg være lenge - svært lenge. TORD GUSTAVSEN TRIO The Ground (ECM/Grappa) 12 låter, 66.11 Karakter 5 Tord Gustavsen skaper et sakralt vakkert rom med sin musikk.

Så tilforlatelig enkelt og innsmigrende naturlig, men som allikevel rommer så mange antydende merkbare lag. Han spiller opp til de vare sidene i oss. Fjernt fra sentimentalitetens påtrengenheter. Nakent begripelig og med en forførende lavmælt nærhet. Musikken trer frem i åpent lende uten staffasje og lånte kostymer. I kunsten er det tilsynelatende enkle det mest komplekse, og ofte dermed også vanskeligst å begripe. Vi lures av det tilforlatelige, det opplagte. Den finstemte melodiføringen, pianistens puddermyke anslag og kontrollen bassen og trommene oppviser. Her er tre musikere i finstemt harmoni. Det som fortøner seg som antydninger trer etter hvert frem som bevisste størrelser, gospel, pop, blues og improvisasjon. Ved å bevisst holde igjen oppleves en annerledes intensitet. Sterkere og mer bevisst i all sin hudløshet. SVEIN ANDERSEN

## Hjelp i januar

Bergens Tidende Morgen 07.01.2003

WALTER N. WEHUS

Side: 39

Emne: MUSIKK|KULTUR OG UNDERHOLDNING

cd/elektronika Supersilent "6" Rune Grammofon/VME

1 2 3 4 5 6

Mystiske Supersilents sjette album viser at norsk elektronika stadig er spennende Den norske Supersilent-gjengen er kommet til sin sjette utgivelse nå (om du regner med de tre første som kom i én pakke). "6" er som vanlig kjennetegnet av anonym innpakning og null informasjon om både gruppen og låtene. Men selv om gruppen nok har en overvekt av elektronikk i bagasjen virker det urettferdig å plante dem i techno-båsen. Bortsett fra Deathprod har alle medlemmene bakgrunn fra konservatoriet i Trondheim. Det er mye jazz å spore i disse hovedsakelig improviserte stykkene, som når en Molvær-aktig trompet danner grunnlaget for "6.2". Albumet spenner fra nydelige, svevende stykker til den mest infernalske helvetesklagen, men ligger vanligvis komfortabelt et sted midt imellom. Et stykke søkende elektronisk musikk som kan hjelpe deg gjennom januar uten varige mén.  
ANMELDT AV WALTER N. WEHUS

## Lekkert og personlig

Bergens Tidende Morgen 29.03.2000

LARSEN JAN ARILD

Side: 40

Emne: PLATE

plate/jazz Silje Nergaard "Port of call" Universal Ærlig, virtuost jazzhåndverk på de eviggrønne stier Silje Nergaards sjette album, det første på tre år, eksploderer ikke akkurat mot lytteren med popmusikkens fengende spontanitet. "Port of call"

smyger seg mer på. Stillferdig, elegant og artistisk. En lekker, voksen, gjennomarbeidet plate med langtidsappell.

Denne form for jazz, med evergreen-holdbarhet og melodier som har bevist sin klasse, er i Silje Nergaards gate. Hun er ikke ute etter å synge fletta av Ella eller Sarah. Silje har laget sine versjoner, som matcher hennes yndige, feminine stemme. Kontroll ned til den minste detalj, satt inn i en smakfull helhet. Effekter, fakter og gimmicks er fraværende. Dette er ærlig, virtuost håndverk. Norge har en vokalist med internasjonal utstråling i Silje, men det var det jo mange som visste fra før.

De av oss som trives i dette jazzlandskapet, har det svalt og godt her.

Silje Nergaard er heller ingen ueffen komponist, hennes "The waltz" hører til albumets mer vellykte. Klassikere signert Rodgers/Hart, Ellington og Porter side om side med godbiter fra Sting og Paul Simon, gjør dette til en variert cd-reise. Stilen er imidlertid mye den samme - det lette jazzmiljøet. Personlig sang, glimrende ensemble og solo-partier. Strykere øker bokstavelig talt harmonien. Honnør til Tord Gustavsen, Jarle Vespestad og Harald Johnsen på henholdsvis piano, trommer og bass. Oppskriften er velkjent, resultatet her - gjennomført.

Noen anbefalinger? Gjerne - stopp gjerne opp ved "Bewitched" - "Whats new" og "Dream a little dream" skulle sjansen by seg. Skulle du savne litt krutt og sting fra Silje Nergaard, ber du om en annen plate.

Kanskje om ikke så altfor lenge?

ANMELDT AV JAN ARILD LARSEN

## Lekkerjazz

Bergens Tidende Morgen 14.10.2003

JAN ARILD LARSEN

Side: 31

Emne: KULTUR OG UNDERHOLDNING|MUSIKK

cd/jazz Silje Nergaard "Nightwatch" Universal 5

Internasjonal klasse over Silje både som sanger og komponist

Fortsatt er det lekende lekkert, dyktig og musikalsk fjellstøtt. Silje Nergaards talenter er i flott utvikling. En anelse mer moden og voksen enn sist - mer internasjonal i snittet. I flommen av pentsyngende, kvinnelige vokalister verden over skiller vår Silje seg stadig fordelaktig ut. Ikke minst fordi "Nightwatch" er dominert av hennes egne komposisjoner. Leken, elegant, intim og original musikk.

I mangel på nyheter fra Diana Krall & co, har Universal-konsernet kjørt frem dette albumet som et storinternasjonalt satsingsobjekt nå i høst.

Platen tåler det. Hele Silje-konseptet med hennes personlige, intime sang-stil, dyktige musikere og tiltalende arrangementer vil ha et bredt kommersielt nedslagsfelt i vår jazzvennlige tid. Albumet smyger seg på, og ga meg nye lytteopplevelser for hver gang.

"How am I supposed to see the stars" og "Dance me love" er flotte spor signert Silje og hennes ord-partner Mike McGurk. Tord Gustavsen er igjen elegant ved pianoet, og solopartier fra trumpet og sax sammen med strykere, skaper en herlig, sofistikert jazzatmosfære på flere låter.

ANMELDT AV JAN ARILD LARSEN

## En annerledes hitmaker

Bergens Tidende Morgen 19.03.1996

GEIR DAHLE

Side: 23

Emne: PLATE

plate Jan Garbarek: Visible World ECM/Grappa Fem kvarter med uimotståelige vakre toner.

Saksofonisten, komponisten og musikeren Jan Garbarek har en utpreget sans for enkle, lyriske uttrykk. Faktisk er han så besatt av det at han gjerne spiller ett og samme tema i et titalls variasjoner. Etter platesuksessen "Officium" med de fire vokalistene i Hillard Ensemble, er saksofonisten ute med en ny plate som definitivt har alle muligheter til å spille seg inn i folks musikalske hjerte. Nok en hitparade fra verdensmusikeren Garbarek.

- Visible World; er en musikalsk reise, på samme vis som utgivelsene "Legend of the seven dreams", "I took up the runes" og "Twelve moons" var det. Lyrisk, fargerik og fengende, men uten de helt store overraskelsene.

Platen er satt sammen av musikk Garbarek har komponert i ulike sammenehenger, og resultatet er blitt hele 15 kutt. Her finnes ballettmusikk, filmmusikk, deler av en indianersuite, forkledd norsk folkemusikk og afrikansk vuggesang. Likevel har platen fått et helhetlig preg. Musikken er spunnet rundt et enkelt konsept med basis i rytmisk puls kombinert med enkle, repeterende tema, som krydres med kuriøse og fascinerende detaljer.

Platas store slager er "The Creek" -en litt annerledes pop-låt med et fengende tema og sterke etniske overtoner.

Etnisk tonekunst og folkemusikk står forøvrig sentralt i det meste Jan Garbarek foretar seg. I den tindrende "Desolate Mountains", som spilles i tre variasjoner, finnes tydelige spor av norsk folkemusikk. Spennvidde får imidlertid plata først med de to versjonene av tittelkuttet - et slags svevende og mystisk toneunivers.

Dessuten er sluttsporet "Aftenlandet" med Mari Boines kraftfulle joik og vokal en pirrende opplevelse for ørene.

LMusikerne Garbarek har med seg på "Visible World" er utvilsomt med på å sette sitt preg på musikken. Både tyskerne Eberhard Weber (bass) og Rainer Bruninghaus (piano/keyboards), og rytmeseksjonen med Marilyn Mazur og Manu Katche er i høyeste grad med på å gjøre lydbildet til en fargerik opplevelse. Men selvfølgelig; dette er først og fremst saksofonsistens vitnesbyrd. Et tvers igjennom vakkert og fengslende klangunivers som garantert behager mer en det sjokkerer.

ANMELDT AV GEIR DAHLE

## Majestetisk album av Jan Garbarek

Bergens Tidende Morgen 28.09.2004

OLAV GORSETH

Side: 38

Emne: Kultur og underholdning|Musikk

cd/jazz Majestetisk. Meditativt. Melodiøst. Jan Garbarek er tilbake med album etter seks års pause. Skjønt ikke helt, for et knapt år siden hadde han en sprudlende gjesteopptreden på Miroslav Vitous' "Universal Syncopations". På "In Praise

of Dreams" spiller han med den armensk-amerikanske bratsjisten Kim Kashkashian og perkusjonisten Manu Katché som han har samarbeidet med tidligere. På de elleve selvkomponerte sporene spiller Garbarek sopran- og tenorsax og har gjesteopptredener på keyboard og perkusjon. Nennsomt bruker også trioen noen elektronika-effekter.

Garbareks komposisjoner på denne platen er klare i strukturen

- de engasjerende melodilinjene forfølges og gjentas i forskjellige former. Samspillet mellom Kashkashian og Garbarek har mange former - fra duettspill til at de nærmest kommenterer hverandre. De opptrer som musikalske tvillingsjeler i søkende parløp.

Åpningen "As Seen from Above" er et svært vakkert stykke sopranspill som flyter på en seng av keyboard og loops.

Her er det linjer tilbake til Garbareks mest melodiøse utgivelser for godt og vel et par tiår tilbake. Tittelsporet drives fremover av repeterende keyboard og trommer mens Kashkashian og Garbarek utforsker muligheten i den nydelige melodier. Utsøkt!

Gjennom hele albumet veksler Kashkashians poetiske bratsj med Garbareks spenstige sax. Av og til på grensen til kammermusikk, til tider eksperimentelle. Denne vekslingen, både mellom uttrykksfulle instrumentalister og musikalske landskaper gir hele albumet en dynamikk som er fascinerende.

Garbareks fremste kjennemerke er den glassklare og kjølige eleganse i spillet, men på dette fonogrammet har han også flere passasjer med en glødende varm tone, særlig på tenorsaxen.

Når albumet toner ut med den stillferdige "A Tale Begun" har Garbareks trio ledet oss gjennom et landskap der majestetiske formasjoner avløses av mer kontemplative partier. Originalt og friskt. Et majestetisk album.

Jan Garbarek fikk Norsk kulturråds ærespris nylig for sitt musikalske virke gjennom 40 år. Med sitt siste album viser han nok en gang at æresbevisningen er usedvanlig fortjent.



## Tid og sted **Mystiske Molvær**

Bergens Tidende Morgen 09.10.1997

BJERKESTRAND FRODE

Side: 8

Emne: PLATE

jazz Nils Petter Molvær "Khmer" ECM/Grappa Dyster, atmosfærisk, eksotisk og deilig teknojazz.

Det er bare sånt en vet. Når Nils Petter Molvær lager plate er det nesten ikke en eneste tilfeldig tone, få fraser uten en baktanke. Molvær er en av norsk jazz' mest fremtredende tenkere, og har sikkert en bredt anlagt ideologisk tilnærming bak dette stoffet.

Så bare glem alt det med en gang. "Khmer" er en så spesiell og vakker plate at folk må få lov til å klare seg sjøl, uten ferdige oppskrifter på hvordan musikk skal "tolkes" (og dermed skulle vel denne anmeldelsen være overflødig ...?) Likevel. Molvær fortjener et par sterke verb med på ferden videre. Fordi han er en av de få som klarer å koble den klassisk sfæriske ECM-jazzen med tekno-takter. Uten at det blir jålete.

Det eneste jålete med denne platen syns jeg er gitarist Eivind Aarseth, som lager mye irriterende støy. Mest vellykket syns jeg samarbeidet mellom perkusjonist Rune Arnesen og sampler Ulf W.Ø. Holand er. Holand har laget noen fantastisk mørke tromme-loops, som står utmerket til Molværs melankoli. Og Molvær flyr. Svever, blåser, puster, lever og ånder der ute i tåken. Helt suveren med hornet, så tett inni øret ditt at du skulle tro fyren stod i din egen stue. Molvær har et nærvær andre blåsere her i landet virkelig bør la seg inspirere av.

Nils Petter er født og oppvokst på øyen Sula på Sunnmøre, og har trolig tatt med seg mye av melankolien derfra. Han har ifølge seg selv aldri spilt tradjazz på trompet. Han begynte med Miles Davis i hornet da Miles var mer enn eksperimentell, sånn på "Bitches Brew"-nivå. Og derfra reiste han videre ut i improvisasjon for ekstremt viderekomne. Med Masqualero, for eksempel. Molvær er også trolig den eneste her i verden som har spilt inn plate for trompet og perkusjon. Punktum.

I tillegg har Molvær alltid vært tilhenger av tunge rytmer, seig Defunkt-aktig jazzpønk. Ideene til "Khmer" ble til allerede i 1993, da han huserte en stund i studioet til Ulf W.Ø. Holand i Oslo. I 1996 laget han så bestillingsverket "Labyrinter" til Vossa Jazz, det definitivt mest progressive stykke ambient som noen gang er spilt på en norsk jazzfestival.

Mye av musikken på "Khmer" har sine røtter i dette bestillingsverket.

Det er svart melankoli og medrivende groove-basert jazz. "Tløn" er et åtte minutters ekspresstog du gjerne bør reise ofte med.

Og "Access" er like bra kur for rastløshet. Men vil du virkelig høre noe vakkert, spill "On Stream" dundrende høyt. Lenge. Og fredag 10. oktober kan du høre Nils Petter og groove-guttene selv, på Sardinien USF.

ANMELDT AV FRODE BJERKESTRAND

## Utsøkt konsertplate

Bergens Tidende Morgen 08.09.2004

OLAV GORSETH

Side: 42

Emne: Musikk|Kultur og underholdning

Nils Petter Molværs nye plate består av innspillinger fra en konsert i Tampere og en i London. Materiale fra Molværs

tidligere plater presenteres i utsøkt energiske konsertutgaver.

Molvær har hatt Pål "Strangefruit" Nyhus som produsent.

Trompeteren Molvær er en foregangsmann i å bruke elektronika i jazzen, samtidig som han er magisk instrumentalist.

På "Streamer" avløser raske og rolige kutt hverandre. Noen ganger er følsomt trompetspill i førersetet, andre kutt drives av rytmisk elektronika. "Little Indian" er kanskje den aller vakreste på "Streamer" - en rolig låt der trompeteren Molvær er på sitt mest lyriske. En utgivelse å hygge seg med til neste Molvær-konsert.

## Engasjementet mangler

Bergens Tidende Morgen 18.02.2003

MARTIN GRÜNER LARSEN

Side: 34

Emne: MUSIKK|KULTUR OG UNDERHOLDNING

plate/jazz Tord Gustavsen trio: "Changing Places" ECM 1 2 3 4 5 6

Stillestående, men også lovende debutplate Tord Gustavsen, kjent bl.a. fra Nymark Collective og som Silje Nergaards faste pianist, debutterer med "Changing Places" som leder for egen gruppe.

Platen, som består utelukkende av Gustavsens originalkomposisjoner, er begått med Nergaard-kolleger, bassist Harald Johnsen og trommis Jarle Vespestad. Resultatet er dessverre endt opp med å være lite engasjerende, til tider likefrem kjedelig.

Uttrykket til gruppen streber etter det melodiske og det minimalistiske, det smakfulle og subtile: litt jazzballade i den amerikanske tradisjonen, litt folkemusikk à la Jan Johansson og litt tangorytmer. Men når Gustavsen allerede fra første låt skrur tempoet og volumet helt ned, og holder det der hele resten av platen, er det dømt til å gå galt. "Changing Places" er blitt en plate tilnærmevis blottet for dynamikk.

Resultatet blir at alle sporene høres like ut. Man setter seg ned ved stereoanlegget full av gode intensjoner om å gi platen sin udelte oppmerksomhet, men etter de første fem-seks lavmælte ballader blir man katatonisk av kjedsomhet og konsentrasjonen preller av låtmaterialet som skandaler på en politiker. Ved andre gjennomlytting har man ofte bare en vag fornemmelse av å ha hørt materialet før. På sitt verste er dette altså musikk man stiller seg likegyldig til.

På sitt beste, derimot, fornemmer man at Gustavsen har oversikt over soloene, at han har sansen for den gode melodi, og da hender det at musikken griper tak. Dette skjer dessverre sjeldent på "Changing Places", men man kan jo alltid håpe på at de nevnte gode kvaliteter suppleres med litt flere bølger på vannet når oppfølgeren spilles inn.

ANMELDT AV MARTIN GRÜNER LARSEN

### Super sjetterunde

Dagbladet 14.01.2003

TERJE MOSNES

Del: 1 Side: 48

Emne: PLATER|ANMELDELSER

Supersilent Tarning5 «6» (Rune Grammofon/ Voices of Wonder) Fortsatt blant de mest

spennende.

Mer ordknappe enn noensinne kommer Supersilent med sin «6».

Ikke engang musikernes navn er oppgitt på Kim Hiorthøys grå og hvite superminimalistiske cover. CD: «Låtene» mangler titler og er nummerert fra «6.1» til «6.6». Muligens uttrykker denne nesten manierte strengheten et ønske om at ingenting må få komme forstyrrende mellom musikken og lytteren, og at den klanglige helheten er viktigere enn enkeltbidragene fra Arve Henriksen (trompet, stemme), Ståle Storløkken (tangenter), Jarle Vespestad (trommer) og Helge Sten (maskiner, produsent).

Greit nok, men spesielt raust og inviterende virker det ikke.

Heldigvis blir alt mye bedre i det øyeblikk musikken setter i.

Spennende reise En uguidet ferd gjennom Supersilents elektroniske klangverden, ispedd noen akustiske innslag, er stadig en av de mer spennende reiseopplevelsene en lytter kan foreta seg, og i denne sjetterunden er konturene litt mykere, de drømmeaktige sekvensene enda litt mer drømmende og melodiositeten nærmere det sakrale enn før. Bare starten på spor tre kan kalles støy, frikoblet fra tonalitet og puls.

Friskt og fritt I den andre enden av skalaen finnes klare, nynnbare temaer, og til og med ei «gitarlåt» som i partier låter som noe Bill Frisell kunne ha funnet på. Fem lange «spor» og ett kortere gir improvisatorene godt spillerom til å foreta sine tenksomme tonevandringer, og stort sett låter det friskt og fritt for tomgang, selv om også Supersilent innimellom uunngåelig trekker på sin egen musikalske fortid. (Men hvem gjør ikke det etter seks plater.) I norsk musikk er Supersilent en spesiell plante. Henriksen, Storløkken og Vespestads jazzbakgrunn er påtakelig i både tilnærming og timing, og forent med den digre, klanglige paletten avstedkommer den tidvis overveldende musikk.

### Bugge Wesseltoft

Dagbladet 06.11.1996

ANDERS GRØNNEBERG

Del: 1 Side: 50

Emne: MUSIKK|PLATER|ANMELDELSER|JAZZ

Bugge Wesseltoft Tarning5 «New Conception of Jazz» (Jazzland/Sonet) «New Conception of Jazz» kaller Bugge Wesseltoft med

rette denne utgivelsen - for her utvider, eksperimenterer og leker han med sjangeren.

Bugge er blant de mest spennende jazzutøvere i landet.

Han er ikke fortapt i sjangeren; låtskriveren og keyboardspilleren har åpnet sinnet mot nåtidens mangslungne musikkuttrykk. Det kommer så absolutt til uttrykk på dette albumet.

Meget intelligent tilnærmer han seg urbanblues-tekno som tilsettes ambient samtidsmusikk med innslag av orientalske toner. Han føler seg fram uten at det blir føleri, samtidig som han holder fast ved jazzens grunnprinsipper.

## Dagbladet :sterke meninger

### cd Bugge Wesseltoft (New Conception Of Jazz) «Moving»

Dagbladet 24.04.2001

ANDERS GRØNNEBERG

Del: 1 Side: 50

Emne: PLATER|ANMELDELSER|MUSIKK

#### cd Bugge Wesseltoft (New Conception Of Jazz) «Moving»

Terning3

(Jazzland/Universal) Strømlinjeformet og ordinært fra en artist som er kjent for å overraske mer.

Med «Moving» vil Bugge Wesseltoft stryke lytteren med hårene.

En slik bevegelse er det nødvendigvis ikke noe galt med, bortsett fra at dette virker lettvent - i hvert fall i forhold til det vi kan forvente fra Bugges hånd. Musikken er myk; Bugge og bandet New Conception Of Jazz gjør sitt ytterste for å behage lytteren. Bugges befatning med tekno er borte, og bruken av elektroniske lydbilder er tonet ned. «Moving» handler om organisk og mer akustisk basert jazz, bløtt pakket inn i en moderne produksjon. Plata høres ut som en trivelig jam, men mangler den slitestyrken en innspilling bør ha.

agr@dagbladet.no

## Dagbladet :sterke meninger

### Storslått Silje

Dagbladet 21.03.2000

FREDRIK WANDRUP

Del: 1 Side: 51

Emne: PLATER|MUSIKK|ANMELDELSER

#### CD Silje Nergaard «Port of Call» (Universal) Terning5 En oppvisning i

vakker jazz fra et velkjent repertoar.

Verden er et underlig sted. Denne plata er tilegnet Randi Hultin og kommer ut samtidig med meldingen om at jazzens makeløse Randi er død.

28. juli 1983 rapporterte Randi Hultin fra Molde i Dagbladet, under tittelen «Sangfunnet Silje»: «Plutselig sto Silje der med mikrofonen i hånden, ikke nølende, men glødende.» En improvisert debut var registrert og hilst mer enn velkommen.

Resten er historie. Den nye plata, Silje Nergaards sjuende, er en CD som på sitt vis hyller jazzens svingende røtter, med klassisk amerikansk låtmateriale i tillegg til perler som sangerens egen «The Waltz».

Plata er en oppvisning i vakker jazz, med fortolkninger som uten å briljere gir et storslått vokalt spenn over et velkjent repertoar. Piano, gitar og strykere, ledsaget av en stemme som på samme tid er ungpikaktig søt og kvinnelig erfaren.

Evergreens, forsiktig båret inn i et nytt årtusen.

fredrik.wandrup@dagbladet.no

**Silje Nergaard «Nightwatch»**

Dagbladet 14.10.2003

FREDRIK WANDRUP

Del: 1 Side: 46

Emne: PLATER|ANMELDELSER

Silje Nergaard Terning4 «Nightwatch» (Universal) Fager, men forsiktig cocktail-jazz.

CD: På sitt nye album har Silje Nergaard skrevet de fleste melodiene selv, mens Mike McGurk har skrevet tekster på engelsk.

Låtene er melodiest vakre og harmoniske sanger som er kledd i innbydende arrangementer og framført av musikere som har sterk feeling for sjangeren.

Som jazz betraktet er dette light music, sanger som snor seg kjæleent rundt lytteren, som balsam mot tungsinn og frostnetter. Disse sangene roper etter en pianobar fylt med gjester som er pene i tøyet og drikker med sugerør fra høye, fargerike cocktails tilsatt frukt og papirparaplyer.

Silje Nergaard synger småfuglforsiktig og varmt, så snilt at man iblant kunne savne sting og temperament i uttrykket som kontrast til det finstemte og elegante.

Sangeren er flink til å holde igjen og skaper dermed et rikt understatement i uttrykket.

Plata er derimot fattig på kontraster i all sin sødme og milde følelsesutladning.

**Vakkert og vemodig**

Dagbladet 20.03.1996

MODE STEINKJER

Del: 1 Side: 35

Emne: JAZZ|MUSIKK|PLATER|ANMELDELSER

Jan Garbarek Terning5 «Visible World» (ECM/Grappa) En vakker, men vemodig nerve gjennomsyrrer Jan Garbareks nye plate, «Visible World». Denne nerven viser mer enn noe annet den melodiske og perfektjonistiske helheten

som preger alt det den norske verdensartisten berører.

Enda mer påfallende blir denne helhetsfølelsen når vi vet at «Visible World» samler flere enkeltstående prosjekter, deriblant musikken til Erik Byes søkende NRK-serie «Mangas Coloradas», til Kjersti Alveberg-balletten «Bønn» og til filmen «Trollsyn».

Med sitt faste musikerlag (Eberhard Weber, Marilyn Mazur og Manu Katché) og gjestespill fra Mari Boine og Trilok Gurtu, fanger Garbarek sensitive og tidløst vakre øyeblikk gjennom musikken.

Den er full av bevegelse, full av kinematisk innhold og preget av den enorme indre styrken som nærmest projekteres ut gjennom Garbareks såre, vare og buktende sax-toner.

«Visible World» er også Garbareks mest kommersielle plate, berørt av storheten på «Officium» og inderligheten fra «I Took Up the Runes».

Er det likevel én innsigelse mot plata, bør det være at vi kanskje savner den iherdigheten som preget hans banebrytende produksjon den gang han befestet seg som musikkverdenens store nye talent.

### Farlig vakkert

Dagbladet 25.09.2004

FREDRIK WANDRUP

Del: 1 Side: 46

Emne: PLATER|ANMELDELSER

Jan Garbarek Tarning4 «In Praise of Dreams» (ECM/Grappa) En stort og alt annet enn øde landskap

For den som følger Jan Garbarek fra prosjekt til prosjekt, er det ikke til å unngå at musikken hans skaper mer enn nytelse.

CD: Garbareks komposisjoner og hans spill inviterer også til refleksjon. Eller skal vi kalle det fordypelse.

Som lytter føler man at Garbarek er ute på en livslang leting etter en musikalsk hellig gral. Hans toner bærer bud om en utopi som innebærer sjelefred og harmoni.

Natur og kultur Garbarek har brukt stadig færre toner til å skape dette uttrykket. Hans virtuositet ligger ikke i noe ønske om å være verdens raskeste, reneste eller råeste saksofonist. I enkelte låter, for eksempel åpningslåta på det nye albumet, «As seen from above», er han likevel både rask, ren og rå i samspillet med Manu Katché på rytmeinstrumenter. Men det merkes ikke. Det er uanstrengt. Her er det som om musikken tilstreber å bli ren natur.

Men i neste låt, «In praise of dreams», skjer det noe. Her spiller Garbarek intimt sammen med den glimrende bratsjisten Kim Kashkashian, dessuten trakterer han synth og forsiktig rytme. Her blir natur i beste fall forvandlet tilbake til kultur.

Svimlende Melodien som messende og litt ensformig utgjør låten, er nesten publikumsfrie i en bruk av klisjeer vi kunne vente av Secret Garden, men knapt av Jan Garbarek. Hva slags drømmer er det han priser? Våkne drømmer? Sovende drømmer? Strømmer av underbevissthet eller visjoner som skapes i våken tilstand?

Det lyder som det siste. Det blir altfor villet i sin jakt på skjønnhet.

Med dette utgangspunktet blir tittelsporet CD-ens svakeste.

Resten av albumet veksler mellom de dypt originale og svimlende vakre til låter som står i fare for å halvdrukne i en bølgende synth. Enkelte av disse fabelaktige og intrikate samspillene mellom sax og bratsj får en til ønske alt som heter synthet dit pepper'n gror.

Når Garbarek er på sitt beste - det enkle er som kjent det vanskeligste av alt - er han suveren. Når han lar seg friste av det innlysende vakre, står han i fare for å bli sin egen klisjé.

Det er selvsagt bedre enn å bli en annens klisjé, men det er likevel ikke godt nok. Ikke for en musiker av Jan Garbareks kaliber.

### I Haiku-hagen

Dagbladet 23.10.2001

TERJE MOSNES

Del: 1 Side: 55

Emne: PLATER|MUSIKK|ANMELDELSER

cd Tarning6 Arve Henriksen «Sakuteiki» (Rune Grammofon/ Voices of Wonder)

Med løfte om lykke for den som gir platen rom.

Idealene for japansk hagebruk og lyden av shakuhachifløyte er vesentlige inspirasjonskilder for trompetist Arve Henriksens første solo-CD. Og det hviler da også en kontemplativ ro over de 15 musikalske «vekstene» i Henriksens musikalske hage, der «redskapene» er begrenset til trompet, harmonium (Helge Sten) og den naturlige klangen i ulike optaksrom.

Like mye som en utforsking av den akustiske trompetens klanglige uttrykksmuligheter kan «Sakuteiki» oppfattes som en form for musikalsk haiku-eksistensialisme. Det tilsynelatende fragmentariske spiller sammen med det fortettede i en hudløs uforstyrrelighet som inviterer til innlevelse og medvirkning - eller forkastelse, dersom du ikke setter av tid til å ta imot.

Dette er ikke plystre-, danse- eller bakgrunnsmusikk, men får du den til å synge i deg i stedet for omkring deg, høster du rikt i Henriksens hage. Selv hørte jeg «Sakuteiki» i gryende soloppgang på et gyngende akterdekk, og - som de sier - dagen ble ikke helt den samme.

terje.mosnes@dagbladet.no

## Stemme som bærer

Dagbladet 02.06.2004

TERJE MOSNES

Del: 1 Side: 55

Emne: PLATER|ANMELDELSER

### JAZZ Arve Henriksen Terning5 «Chiaroscuro» (Rune Grammofon/VME)

Meditativ skyggedans fra original stemme.

Stefon Harris & Blackout Terning4

«Evolution» (Blue Note/EMI) Si det med køller, og gjerne slik.

CD: Arve Henriksen har valgt «Chiaroscuro» som tittel på sin andre CD, og «lys/skygge-kontrast» er et høvelig bilde på de 43 minuttene meditativ musikk. I likhet med «Sakuteiki», Henriksens debut-CD fra 2001, bekrefter «Chiaroscuro» at trompetist/vokalist/elektroniker Henriksen er en av de mest originale stemmene i norsk improvisasjonsmusikk, ikke bare billedlig, men også bokstavelig, FOR HENRIKSENS ordløse sang i strøkene rundt den høye C er så til de grader hans egen at vokalisten i perioder overskygger trompetisten. Det er ingen liten prestasjon, for også som instrumentalist er han sterkt personlig, om enn med et lite, men distinkt drag av Palle Mikkelborgs atmosfæriske tone i hornet denne gang. Aller mest fascinerende er imidlertid vekselspillet stemme - trompet, for i Arve Henriksens lavmælte uttrykk skjer det så sømløst at vokal og instrument blir forlengelser av hverandre.

GJENNOM ti forløp - kall dem gjerne en suite - lar Henriksen mange av sine melodiske stemme- og trompetimprovisasjoner spille ut mot store, rolige synthflak, Jan Bang (livesampling, samples) og Audun Kleive (trommer, perkusjon) tilfører små doser kreativ uro - lyder, pulser - som understreker uendelighetslengselen i Arve Henriksens naturkatedralske musikk. Flere av sporene, som «Blue Silk», der et fire toners tema repeteres som et mantra, gir assosiasjoner til både samtidsmusikk og gammel europeisk kirkemusikk, men når plata er sluttspilt, står likevel «Chiaroscuro» som nok en slående original utgivelse fra Rune Grammofon.

PLATA kommer på et tidspunkt der nettopp Henriksen, sammen med trommeslager Paal Nilssen-Love, får internasjonal lanseringshjelp - markedsføring, reisestøtte og innsalg til sentrale europeiske festivaler og klubber - gjennom programmet Norwegian Jazz Launch Europe 2004-06. Programmet støttes av UD med 900 000 kroner over tre år og er et samarbeid mellom Rikskonsertene, Norsk jazzforum og Vestnorsk Jazzsenter. Dette skjer i ei tid der ung, norsk improvisasjonsmusikk omfattes med interesse i de europeiske jazzmiljøene. Og Henriksen ble nylig intervjuet i Oslo av Branford Marsalis for det engelske TV-selskapet Channel 4 til et omfattende program om jazzens framtid. Det sier sitt at opptakene skjer i fire byer: New York, Chicago, London og Oslo.

DEN UNGE amerikanske vibrafonisten Stefon Harris leverte en sterk CD i fjor med «The Grand Unification Theory», en jazzsuite for 12 musikere. På sin nye plate er han nede i kvintett- og sekstettformat, og har fortsatt gode historier å fortelle med sine vibrafon- og marimbakøller. Piano og el-piano, fløyte, altsaksofon, kontrabass og trommer er omgivelsene rundt den uhyre lovende musikeren, som etter en lynende åpning med Don Grolnicks snart-klassiker «Nothing Personal» er innom mange stemninger på en plate som ikke er like ambisiøst lagt opp som fjorårets. Ikke desto mindre byr den på mye bra spill, blant annet en solistisk godt gjennomført «Summertime», og viser at rekka av vibrafonmestere i jazzen ikke kommer til å ende med Gary Burton.

## Dagbladet :sterke meninger

### Nils Petter Molvær

Dagbladet 07.10.1997

THOMAS STRZELECKI

Del: 1 Side: 43

Emne: MUSIKK|PLATER|ANMELDELSER

Nils Petter Molvær Terning4 «Khmer» (ECM/Grappa)

1997 har vært det beste året for norsk dansemusikk noensinne.

Mye fordi den har hentet inn krefter fra beslektede felt som jazz, for dermed å skape noe som ikke bare kan betegnes som en kortvarig kuriositet.

Jazzens inntog i dansemusikken vil vedvare, forhåpentligvis som følge av det grunnlaget Nils Petter Molvær her legger med «Khmer».

Man tas med på reise inn i et episk ørkendrama der Molværs trompet lager tørre sandlandskap som etter hvert blandes inn i en tung, seig groove. Tidvis høres det ut som cyber jazz-funk, men mest av alt leder «Khmer» tankene til noe Bernardo Bertolucci sikkert hadde ønsket å ha på ett av sine soundtrack. Trip-hop i seg selv er målløs ørkenvandring. Sammen med jazz har den all den veiledningen den trenger

## Dagbladet :sterke meninger

### Tord Gustavsen Trio

Dagbladet 28.01.2003

FREDRIK WANDRUP

Del: 1 Side: 57

Emne: PLATER|ANMELDELSER

Tord Gustavsen Trio Terning4 «Changing Places» (ECM/Musikk-operatørene) Trio med lekker, impresjonistisk jazz CD: Musikkerne til Silje Nergaard har mest gjort seg gjeldende

med den svingende, evergreen-flørtende stilen den norske vokalisten har erobret publikum med hjemme og ute. Dette er noe helt annet.

Pianisten Tord Gustavsen leder an både som komponist og solist på de 13 låtene, mens Harald Johnsen spiller bass og Jarle Vespestad trommer. Gustavsen fører en lett hånd over tangentene, men det betyr ikke at musikken er uten tyngde. De iørefallende melodibrokkene er basert på enkle temaer, som varieres som meditative impresjoner, med en ikke-briljerende, tilbakelent spillestil. Ørsmå variasjoner driver låtene fram og gir dem en indre spenst.

En lyrisk plate, med et befriende rent og jordnært lydbilde.

Klangen kommer glassklart fram, og fantasirikdommen også hos Johnsen og Vespestad blir sterk og tydelig. En lovende solodebut.



**Tord Gustavsen Trio «The Ground»**

Dagbladet 25.01.2005

Terje Mosnes

Del: 1 Side: 52

Emne: PLATER|ANMELDELSER

Tord Gustavsen Trio Terning5 «The Ground» (ECM/ Musikkoperatørene) Fortsetter stillferdig der forrige cd slapp.

CD: Bortsett fra at innspillingsdatoen er en annen og omslagsbildene er tatt av en annen fotograf, springer «The Ground» ut av samme sinn og hender som «Changing Places», Tord Gustavsen Trios kommersielt overraskende 2003-debut. Fortsatt er besetningen Gustavsen (piano), Harald Johnsen (kontrabass) og Jarle Vespestad (trommer). Låtene er Gustavsens og arrangementene kollektive; plata er spilt inn i Rainbow Studio med Jan Erik Kongshaug og Manfred Eicher som tekniker og produsent, og musikalsk dreier det seg om mer av det samme. Det betyr 12 nydelig anslåtte pianomeditasjoner, tett og finstilt supplert av bass og trommer. Grunnstemningen, som sjelden fravikes, er melankolsk, lengtende; melodilinjene forutsigelige, men med noen fikse vrier, og harmonibruken nesten trassig gospelnaivistisk, skjønt også den ispedd en og annen «mothake». I enda sterkere grad enn «Changing Places» inviterer «The Ground» inn i en uhyre presist bygget og diskret insisterende musikalsk modus. Hvor mange tusen som takker ja denne gang, verden over, blir interessant å få vite.

**cd The Thing w/Joe McPhee «She knows ...»**

Dagbladet 04.09.2001

TERJE MOSNES

Del: 1 Side: 48

Emne: PLATER|ANMELDELSER

cd The Thing w/Joe McPhee «She knows ...» Terning5 (CrazyWisdom/Universal)

Frisk og kompromissløs friimprovisasjon.

Trioen The Thing er den svenske saksofonisten Mats Gustafsson, bassisten Ingebrigt H. Flaten og trommeslager Paal Nilssen-Love, mens Joe McPhee er en amerikansk saksofonist/trompet med høy status innen friimprovisasjonsmiljøet i Chicago, der også særlig Gustafsson er hjemmekjent. Siden den svensk-norske trioen er lett å by opp til høyenergisk øyeblikkskunst i tonaliteten og den faste rytmikkens utkantstrøk, er dette en «match made in heaven» (eller «hell», alt etter ørene som hører). Kompet hvisker, buldrer og braker i vei, mens de to blåserne beveger seg mellom «normale» toner og hele spekteret av alternative måter å lage lyd på. Repertoaret omfatter blant annet Don Cherrys «The Thing», P.J. Harveys «To Bring You My Love», James Blood Ulmers morsomme «Baby Talk», Ornette Coleman/Pat Methenys «Kathelin Gray» og folketonen «Going Home», og selv om også friimprovisasjon følger et visst forutsigbart formmønster, er dette jazz som river og sliter friskt i vante forestillinger om hvordan musikk skal låte.

terje.mosnes@dagbladet.no

## The Thing

Dagbladet 17.08.2004

TERJE MOSNES

Del: 1 Side: 51

Emne: PLATER|ANMELDELSER

### The Thing Terning4 «Garage» (Smalltown Superjazz/VME)

Garasjejazz med tilløp til rådebank.

CD: Smalltown Superjazz - den tredje z-en blir en korrekturøtt - er det nye underbruket til Smalltown Supersound, og skal utgi «vår definisjon av jazz», ifølge vaskeseddelen.

I den inngår The Thing - Mats Gustafsson (tenor- og barytonsaksofon), Ingebrigt Håker Flaten (kontrabass) og Paal Nilssen-Love (trommer). På sin tredje CD slipper de løs rå garasje/punkjazz-energi på bl.a. Yeah Yeah Yeahs' «Art Star» og The White Stripes' «Aluminum». Fra frijazzstrøka kommer bl.a. Peter Brötzmanns «Eine Kleine Marschmusik» og Greia selv kaster innpå to egne bidrag.

Dyrkere av subtilitet og understatement bør spisse ørene i andre retninger. Gustafsson kjemper på liv og død med hornet, og hvem som til enhver tid har overtaket, er ikke godt å si.

Med bass og trommer uopphørlig buldrende som et parkert tordenvær finner jeg det hele litt besnærende og litt gørrkjedelig når øset blir for monotont.



## **Terningkast**

VG VG 21.01.2003

CARL PETTER OPSAHL

Side: 49

Emne: Underholdning

Kategori: KULTUR OG UNDERHOLDNING

6 Supersilent «Supersilent 6» Rune Grammofon Sakralt og fortellende Jazz, elektronika, eksperimentell - på sin fjerde utgivelse skaper Supersilent rett og slett mektig musikk, uansett hva den kalles.

Et ensfarget plateomslag og navnløse låter fristiller lytteren til å gå inn i et musikalsk univers uten fordommer. I forlengelsen av livealbumet «5» ser vi en tendens mot klarere fokus og forløp med tydelig fortellerpreg. Fortellerstrukturene er ikke lineære, men bærer preg av en nærmest visuell logikk, lik langsomt skiftende lysskulpturer. Et eksempel er «6.3», som utvikler seg gradvis for så å springe ut i apokalyptiske tonefall mot slutten. Flere av kuttene har melodiske ansatser, i sær «6.4», men også de to første sporene. Gjennomgående gir albumet et sakralt inntrykk, med en smak av romantisk så vel som ekspressiv orgeltradisjon. En bedre start på året for båsfri musikk kan man neppe ønske seg.



## **UTVIDER IKKE KONSEPTET**

VG 25.04.2001

STEIN ØSTBØ

Side: R44U1

Emne: Plateanmeldelser

Bugge Wesseltoft: «Moving» (Jazzland / Universal) IN: Terningkast 3 «Moving» heter denne platen, men ironisk nok synes jeg det er nettopp dette Bugge Wesseltoft ikke gjør denne gangen.

Det stilles store krav til nettopp fremdrift når korteste låt på platen er åtte minutter. Dessverre blir strekkene altfor ofte lengre enn hva godt er, og dermed blir uttrykket statisk istedenfor dynamisk.

Utfordringen blir ikke mindre i den avslappede chill-jazzen Bugge og hans band opererer i. De presenterer en fiks blanding av akustiske instrumenter og samplet rytmisk minimalisme, men i motsetning til hvordan Bugge tidligere har utvidet vår oppfatning av jazz, tar han ikke steget nevneverdig videre denne gangen.

Når det er sagt, må det tillegges at iallfall «Yellow Is The Colour» med Håkon Kornstad på tenorsaksofon er en ren nytelse.



## SILJEMYKT

VG 22.03.2000

STEIN ØSTBØ

Side: R48U1

Emne: Plateanmeldelser

Silje Nergaard: «Port Of Call» (Emarcy / Universal) IN: Terningkast 5 Silje Nergaard slutter aldri å overraske i positiv retning.

Denne gangen er hun faktisk ikke lett å kjenne igjen. Stemmen rommer en mørk dybde som ikke har vært der tidligere. Likevel er den klarere og mer poengtert enn noensinne, sensuelt uttrykksfull og med en slepen frasering som få jazzsangerinner gjør etter henne her hjemme.

Hvilket er nødvendig, ettersom hun beveger seg i den klassiske jazzballade-tradisjonen, i fotefarene til Sarah Vaughan og Ella Fitzgerald.

Sånn sett er «Port of Call» et lykketreff lekent, stemningsfullt og melankolsk i en flott, ren produksjon fra Georg Wadenius

Egen låter

Silje selv har bidratt med et par låter som ikke står noe tilbake for standardlåtene på «Port of Call». Likevel blir vi aller mest forhekset ikke minst på grunn av Magnus Lindgrens strykearrangement av «Bewitched Bothered And Bewildered». Duetten med ektemann Heine Totland, «Dream A Little Dream», ligger heller ikke langt etter.

Desverre fikk ikke Randi Hultin en av norsk jazz' sentrale skikkelser og Siljes støttespiller gjennom mange år hørt noen av disse sangene før hun gikk bort sist helg. Platen er nemlig tilegnet Randi.

Uansett dette er det internasjonal toppklasse over, Silje!



## Terningkast 5 Silje

VG VG 10.10.2003

KURT BAKKEMOEN

Side: 48

Emne: Underholdning

Kategori: KULTUR OG UNDERHOLDNING

Nergaard: «Nightwatch» (Universal) Silje Nergaard videreutvikler og rendyrker jazzstilen sin mer enn noen gang tidligere på sitt nye album «Nightwatch».

På sitt åttende soloalbum har hun skrevet ti av de elleve sangene sammen med tekstforfatteren Mike McGurk. Eneste coverlåt er Siljes stillferdige versjon av David Bowie og Pat Methenys «This is Not America».

«Nightwatch» er en verdig og vakker oppfølger til «At First Light». Nå er hun mer jazzsanger enn tidligere. Her føler Silje Nergaard seg tydeligvis hjemme og hennes elegante sang og vakre musikalske stemninger får lekkert, lekende tonefølge av hennes faste trio - pianisten Tord Gustavsen, bassisten Harald Johnsen og trommeslageren Jarle Vespestad. Spesielt Gustavsen briljerer med noen lekre soli og klaverpassasjer. De er hele tiden svært til stede og nærværende, samtidig som Siljes stemme er i forgrunnen.

«Nightwatch» er i lydbildet en stillferdig produksjon signert Silje og Georg Wadenius. Den er elegant og tidløs i formen, og burde ha alle kvaliteter for å kunne befeste Silje internasjonalt.

Jeg synes Silje synger bedre, mer nærværende og innsmigrende enn noen gang før, enten det er «You Send Me Flowers», som er en liten solstråle av sang, «In a Sentence», en vakker, litt mer tradisjonell jazzballade, eller den stemningsfulle «I Don't Want to See You Cry» med Bendik Hofseths spenstige saksofonspill.

«Nightwatch» bekrefter Silje Nergaards kvaliteter som en av Norges fremste låtskrivere og artister.



## LYDEN AV STORT SALG

VG 20.03.1996

ESPEN A. HANSEN BØRRE HAUGSTAD STEIN ØSTBØ

Side: 52

Emne: Plateanmeldelser

Jan Garbarek Visible World (ECM / Grappa) IN: Terningkast 5 De som har fulgt Jan Garbarek en stund, blir neppe overrasket over saksfonistens nye album, «Visible World». Det betyr ikke nødvendigvis at du blir skuffet.

De som håper på nye toner fra Norges mest populære instrumentalist, må imidlertid belage seg på å møte en Jan Garbarek på kjente stier

En egen tone

Gjennom 30 år som musiker i grenselandet mellom jazz og europeisk samtidsmusikk, har Garbarek rendyrket en melodisk nerve og en egen tone.

Samtidig har Garbarek oppdratt et publikum, som vanligvis ikke hører på jazz eller improvisert musikk, til å like noe annet enn listedrøvtygget fra England og USA.

På den annen side lager ikke Garbarek vanskelig eller voldsomt utfordrende musikk.

Albumet «Visible World» er uansett usedvanlig vakkert, med enkle og melodiose temaer, og et sterkt drag av folkemusikk. Det lyriske elementet er også fremtredende som vanlig.

På den tidvis sterkt rytmiske «Pygme Lullaby» (hvor mange sikkert vil dra kjensel på grunntemaet fra låten «Sweet Lullaby» med Deep Forrest), beveger Garbarek sammen med perkusjonist Marilyn Mazor og trommeslager Manu Katche seg inn på et område som avviker en smule fra det saksfonisten ellers holder på med

Monumental

Beste spor på et meget jevnt, men forutsigbart, album er den monumentale, intense og stemningsfulle «Evening» på over 12 minutter, hvor ikke minst Mari Boine har en fremtredende rolle som vokalist.

Her beviser at Garbarek at han kan gjøre hva han vil, uten at særpreget forsvinner.

Hele 10 av de 15 låtene ble for øvrig opprinnelig laget til kinofilmen «Trollsyn», balletten «Bønn» og NRK-dokumentaren «Mangas Coloradas».

Det lyder storselger av «Visible World». Jan Garbarek gir lytteren full valuta for pengene med hele 75 minutter musikk ulikt det aller meste, uansett genre, i dagens musikkbilde



### **Jan Garbarek**

VG VG 28.09.2004

CARL PETTER OPSAHL

Side: 40

Emne: Underholdning

Kategori: KULTUR OG UNDERHOLDNING

#### **Terningkast 5 In Praise of Dreams ECM Records Lekende og smilende Garbarek**

Jan Garbarek er ikke den som skifter musikalsk frakk i tide og utide, men fornyer seg langsomt og i dybden. Derfor, til tross for en helt ny besetning, med Kim Kashkashian på bratsj og Manu Katché bak trommene, er det mye som låter kjent på «In Praise of Dreams». Vi hører et typisk Garbarek-uttrykk som vanskelig lar seg putte i noen annen bås - en sammensmeltning av ulike impulser, pop, elektronika, keltisk musikk og middelalder, i en blanding av iørefallende melodier, et bredt teppe av samples og behagelige groover med saksofonen sentralt i lydbildet. Der Kashkashians bratsj ikke smelter sammen med saksofon-tonen, representerer den en dialogisk motstemme som skaper luft.

Det nye ligger først og fremst i en fornyet glød, i smilet, i lekenheten som fornemmes i musikken. Garbareks saksofonstemme svever som en fugl, friere og mer uhemmet enn noen gang før, enten i lange, svevende linjer, eller i brå stup. Som vanlig gir det åpne uttrykket stort rom for visuell assosiasjon, lik musikk for udrømte drømmer og usette filmer.



### **Terningkast 6 Arve**

VG VG 08.06.2004

CARL PETTER OPSAHL

Side: 55

Emne: Underholdning

Kategori: KULTUR OG UNDERHOLDNING

#### **Henriksen «Chiaroscuro» Rune Grammfon En drømmereise**

Så vakker musikk har jeg ikke hørt på lenge. Arve Henriksens syngende, hudløse trompet som berører lik florlette kjærtegn. Så en lys stemme som kaller fra underbevisstheten eller et eller annet sted der ute i verden. Og pusten, dypt, langt fremme eller gjemt i lydbildet, men alltid tilstedeværende. Jan Bangs samplinger og Audun Kleives perkusjon bygger opp og smelter sammen. Et helstøpt, organisk, fokusert uttrykk fra begynnelse til slutt, uten løse tråder. Kim Hjorthøys fargesterke, naivistiske omslag insisterer på å være med på reisen og smyer seg inn i musikken.



### **Tord Gustavsen**

VG VG 28.01.2003

Espen A. Hansen

Side: 41

Emne: Underholdning

Kategori: KULTUR OG UNDERHOLDNING

Trio «Changing Places» (ECM) Elegant og melodiosøst fra ECM-debutant. Terningkast 5

Hvis jazz-sangerinnen Silje Nergaard kunne treffe et bredt publikum med albumet «At First Light», finnes det egentlig ingen grunn til at hennes faste trio ikke kan gjenta bedriften.

Trioen til pianisten Tord Gustavsen, med Harald Johnsen på bass og Jarle Vespestad på trommer, opererer også innenfor standard-formatet. Absolutt all musikk på «Changing Places» er instrumental, men den er melodiosø, behagelig og full av vakre harmonier, fremført av en dyktig trio som vektlegger det rene og distinkte. Utfordringene står kanskje ikke i kø, men det er ikke poenget med et lyrisk album hvor hver enkelt tone blir gitt rikelig med plass i et dempet, sparsomt og luftig lydbilde - hvor det stilrene og elegante er gitt prioritet.



### **Tord Gustavsen Trio**

VG VG 01.02.2005

STEIN ØSTBØ

Side: 46

Emne: Underholdning

Kategori: KULTUR OG UNDERHOLDNING

Terningkast 5 «The Ground» (ECM) Det neste store norske navnet i internasjonal jazzverden.

For så vidt er Tord Gustavsen der allerede, etter sin like stillfarne debut, «Changing Places», i fjor, men denne gangen er han enda mer insisterende, enda mer melodiosø og enda mer lyrisk på akkord-grensen til popmusikken («Colours Of Mercy» kunne nesten vært komponert av Elton John!). Gustavsen er fjærlett i pianoanslaget og skaper deilig store flater rundt tonene, mens bassist Harald Johnsen og trommis Jarle Vespestad broderer inn behagelige sømmer av forsiktige rytmer som driver uttrykket stille fremover. Musikk for ettertanke og en ren nytelse!



## **Vedlegg 2: Britiske anmeldelser**

- BBC
- The Guardian (The Observer)
- Jazz Journal International
- The Wire

**Supersilent**

**Supersilent 1-3**

(Rune Grammofon)

Though the music remains unchanged, this reissue has been repackaged to minimise visual signification. The new plain blue cover of 1-3 joins 5's black and 6's grey. 4's expressive surface - whose pencil marks and pale blue typeface once intimated mental illness and its attendant pharmacology - is also to disappear.

1.1 Slamming percussion in only the left channel for the first two minutes is joined by electronics and voice in the right which appear to trace parallel, independent trajectories. The voice enunciates instructions for an unspecified electronic unit. At times it is almost obliterated by electronic noise. An electrical hum beats an ineluctable pulse.

1.2 Crypto-funk beset by metal fatigue. 1.3 Is cacophonous, squalling, fearsome, urgent, scorched, blasted. Enter this track with care, prepared perhaps to leave before its end.

1.4 Invokes rushing, swarming spirits: worrying and racing, renewing and continuing, humming and modulating gradually upwards towards an abrupt end.

2.1 Begins with howls from a parched throat under a spooked moon. Conjures images of sparks showering from a short-circuiting Giorgio Moroder machine, of sub-bass needles littering the floor around speaker cones.

2.2 Tries to start and fails, tries again and fails again. Over and over. 2.3-2.4 Is the sound of demolition followed by construction, of heavy earth moving equipment harried by low flying helicopters.

2.5 A dental drill encounters bone. A new machine has been invented to scour the cranium, perhaps this is its sound. Meltdown appears imminent: as it approaches surprising new shapes separate out from the soundmass.

3.1 Consists of uncertain processes, palpable sounds; of fourth world echoes emanating from the undergrowth. A storm appears to be always gathering, but never quite breaking.

3.2-3.3 The electric pulse from 1.1 is reprised and accrues increasing sounds of industry, of multiple shortwave transmissions from Pacific Rim economies melding together, of severed cables suppurating electronic discharges.

3.4 Is the sound of rattled percussion under lowering skies and feedback circling, vulture-like as it awaits a final conflagration. Instead a delicate emptiness appears, mourned over by a simple melody which is gradually overtaken and ultimately obliterated by a final sonic storm. In the ensuing silence after the blasting of this music, 1-3 appears in the memory to have been forged from igneous rock. This music imprints itself on the mind like a retinal afterimage, like a tattoo that will not fade.

1-3 is vital music, not for the faint-hearted: don't be faint-hearted.

Reviewer: Colin Buttmer

**Supersilent**

**Supersilent 6**

(Rune Grammofon)

6.1 - Like a **Giorgio Moroder** score for a 70's horror film. Doesn't sound like synthesizer music of the last fifteen years, more like they took a left turn at **Tomita** or **Vangelis**. Sort of. There's a mellotron lurking in there as well, I'm sure of it. 6.1 is spooky and disruptive and serene and threatening. It doesn't sound like any free improv I've heard lately (Supersilent don't precompose anything). Great clattering, hollowed-out drumming in the background.

6.2 - Gorgeous, mellifluous tones. **Arve Henriksen's** trumpet comes on at times like a bansural flute, like **Jon Hassell**. There's an undertow of nordic rather than raga though. 6.2 is a threnody - contemplative, measured and stately in progress.

6.3 - Pitter-patter, like shards of broken glass being swept up, note clusters jabbed like **Miles Davis** played his 70s organ (from one trumpet master to another)... in fact 6.3 does recall "He Loved Him Madly" from *Get Up With It*. Bass stalks like **Max Schreck's** shadow cast large on a moonlit wall. Mood is pensive bordering on frightened/haunted. Is *Nosferatu* Supersilent's favourite film? Eight minutes in and 6.3 is rent by a drumroll like a clap of thunder and the atmosphere ratchets up massively before eventually fading out.

6.4 - Starts out with a satisfied, open, almost hopeful aspect. Gradual buildup to tidalwave proportions of sound which come on like a warmhearted eulogy.

6.5 - Like the anodised metal of a 1950s-envisioned spaceship. Like the slipstream of that craft as it forges through the atmosphere. The sound of new speeds attained.

6.6 - **Arve** sings in a supernatural, keening voice accompanied by distorting piano. He or another band member whistles while a chill synthwind blows. Becalmed and closing.

6 tracks for *Supersilent 6*. Where 7 goes I'll follow.

Reviewer: Colin Buttmer

**Bugge Wesseltoft**

**Moving**

(Jazzland)

*Moving* narrows focus from the uneven eclecticism of previous Wesseltoft records, concentrating on live in the studio performances from a seasoned touring outfit. The results are engaging if not quite 'the new conception of jazz' that's been promised by Bugge (pronounced 'Boogie', if you were wondering) and his mates.

Whatever, this music avoids the usual chilly atmospherics associated with Nordic jazz; the band set up infectious, often house derived grooves which, coupled with Wesseltoft's plangent electric piano on the opening "Change", superficially echo the likes of **St Germain**, except that the improvisational skills on show here are miles ahead of the usual jazz housers. Wesseltoft is the featured soloist throughout but he's more interested in episodic bursts and textures than thematic development; his synth stylings on the almost-techno title track recall ambient pioneers **Cluster**. "Yellow is the Colour" features **Hakon Kornstad's** Pharoah Sanders-esque tenor stylings and is simply beautiful - a sampladelic recasting of classic impulse jazz which sounds completely unforced. **Ingebrigt Flaten's** springy, warm double bass playing is a joy throughout. Beautiful.

Reviewer: Peter Marsh

**JAN GARBAREK**

**Visible World**

Jan Garbarek (ss, ts, kybd, perc, cl);  
Rainer Brüninghaus (p, syn); Eberhard  
Weber (b); Marilyn Mazur (perc, d);  
Manu Katché (d); Trilok Gurtu (tabla);  
Mari Boine (vocal)

ECM 529 086-2 (distr. New Note)  
75:22 mins **ECM** W258

'Desolate Mountains', 'The Healing Smoke', 'Evening Land': the track titles reassure you that you are entering Garbarek country. The Norwegian's distinctive bent soprano has made beautiful, plaintive music in many settings – in cathedrals recently, beside the Hilliard vocal ensemble. But this is Garbarek at home, where the studio soundscape is illuminated by northern lights, a place inhabited by Lapp folklore, Apaches and even pygmies. Dancing percussion from Marilyn Mazur, Weber's luring electro-bass and Brüninghaus's all-enveloping synth coalesce in a vivid, turbulent backdrop for the leader. Garbarek, on peak form, soars confidently on his music thermal, to make some of the most blissful and natural improvised sounds imaginable. *GB*

**Jan Garbarek**

**In Praise of Dreams**

(ECM)

Six years have passed since saxophonist Jan Garbarek's last solo effort, so it's fair to say that there's a certain amount of expectation surrounding the release of this one. And while *In Praise of Dreams* may please fans (if only because it means there'll be a lengthy tour to support it), it might leave others wondering what all the fuss is about.

I should set out my reviewer's stall here and say that much of Jan's recent output leaves me rather cold, though the glories of his 70's work (particularly with Ralph Towner and Bobo Stenson) are enough for me to still number him amongst my favourite musicians. His contribution to Miroslav Vitous' patchy *Universal Syncopations* was proof that Jan still had some connection with jazz, though anyone expecting more of the same is going to be disappointed.

A quick glance at the sleeve is enough to confirm that Jan (on synths and samplers as well as soprano and tenor) is accompanied by viola player Kim Kashkashian and drummer Manu Katche; no Eberhard Weber or Rainer Brüninghaus in earshot. The diamond-hard, keening saxophone tone is still intact, and while it's arguably Garbarek's biggest asset, he seems to think it's enough to be in possession of it rather than actually use it to say anything with.

All the usual trademarks are there; brooding, repetitive chords, sparse yet stately rhythms and more reverb than St Paul's Cathedral with all the furniture removed, but the whole is way less than the sum of its parts. Kashkashian's sonorous, folky viola offers the most interest; Katche is barely there much of the time, leaving Garbarek to doodle away to little effect over wispy, vaporous electronics and distant pianos.

Maybe if it hadn't been six years in the waiting, it'd be easier to be kinder to this album. But it's too flimsy to support the weight of even the lowest expectations; it doesn't bear close listening and it doesn't work too well as aural wallpaper either. I suspect the patience of even the most diehard Garbarek fan will be tested; as the rest of us fall asleep, we might reflect on the aptness of the album's title...

Reviewer: Peter Marsh

## Arve Henriksen **Sakuteiki**

(Rune Grammofon)

Taking its title from an 11th century Japanese treatise on gardening, *Sakuteiki* is trumpeter Henriksen's first solo record, and it's a thing of rare and compelling beauty.

Alone on trumpet, harmonium and percussion (often played simultaneously), Henriksen's charged miniatures have the same economy and intensity of expression that is central to much Japanese art; haiku, ink painting and indeed zen gardening, where what is not said, played or drawn is easily as important as that which is.

Henriksen's breathy, sensuous tone and smeared vocal effects are incredibly shakuhachi-like, while his phrases achieve the same sense of restrained, sometimes desolate melancholy that Japanese traditional music can convey, without descending to mere imitation. Helge Sten's masterful recording (no effects or overdubs throughout) zooms in on detail; spit crackling and bubbling on the mouthpiece, the gentle hiss of escaping breath, valves clicking. Its almost the aural equivalent of a photo of a familiar object rendered alien by extreme magnification; often unrecognisable as a trumpet, Henriksen's tones are as rich and complex as anything conjured up by electronic means.

On "viewing infinite space", Henriksen's trumpet is allowed to wallow in the luxurious natural reverb of the Emmanuel Vigeland Museum to stunning effect, while the warm, recessed throb of a harmonium underpins the aching high register improvisation of "shrine". Occasionally he shadows his trumpet notes with harmonium tones, sounding like an unplugged take on Jon Hassell's digital harmonisations. Comparisons with Hassell are inevitable perhaps, but Henriksen has his own voice (and thankfully, none of Hassell's occasionally tiring intellectual baggage). Each piece seems intimately bound to its title, and stones should never be placed carelessly sums up both the records inspiration and its execution. Not a note out of place and played with the utmost care, this is musicmaking as natural and essential as breathing.

Reviewer: Peter Marsh

## Arve Henriksen **Chiaroscuro**

(Rune Grammofon)

Arve Henriksen is a trumpeter whose name will be familiar to anybody listening to the new music flowing out from Norway over the past decade or so. *Chiaroscuro* is Henriksen's first outing as leader since his debut in 2001.

As well as being a remarkably experimental trumpet stylist (in concert it sometimes seems impossible that the shakuhachi, flute and saxophone sounds are actually created by the trumpet he is playing), Henriksen sings with an angelic, falsetto voice. On *Chiaroscuro* he's provided with sympathetic support from Jan Bang on samples and Audun Kleive on percussion.

"Opening Image" begins with orchestral swoops, distant hints of shaken percussion and manipulated gongs. Henriksen's voice seems to be reaching towards the ineffable and then unexpectedly he captures and expresses it. The music appears to have been siphoned directly from the cool, clear air of remote mountain ranges via a natural alchemy.

The opening moments of "Bird's Eye View" recall a passage from **Brian Eno** and **Harold Budd**'s ambient masterpiece *The Pearl*. As it progresses the music evokes images of South Sea Islands in balmy high summer. Kleive's percussion spins pitter-patter webs on which Henriksen's breathy notes surge like gentle breezes blowing in from the Pacific.

In contrast to the suggestion of its title, "Chiaro" changes the atmosphere to something twilight, as though the listener had strayed from sunlit beaches into a shadowy jungle full of hidden creatures.

"Blue Silk" acts as the album's gorgeous fulcrum. As riven with cruelty and tragedy as our world is, this piece feels like an undeserved benediction, a momentary reminder of the beauty that it's possible to realise if we're only given the chance. Trying to describe this piece would be a waste of words; better for you to seek the music out and listen yourself.

"Parallel Action" carries brief hints of Henriksen's early mentor, Nils Petter Molvaer in its weary, but proud playing. "Circled Take" cuts closer to the bone and turns towards a haunted darkness, Bang or Kleive provide sloughing sounds like trudges through snowdrifts. "Time Lapse" appears to either fuse light and dark, without achieving grey. *Chiaroscuro* ends like a short farewell, an ode to the emotional journey travelled over the preceding nine pieces.

To borrow from **Robert Schumann**'s definition of beauty; Arve Henriksen's music effects a union of both the contemplation of nature and the expression of unmediated feeling. It seems that Henriksen is wringing his soul out to find the notes that he plays and sings. He expresses emotion in the same intensely heightened, verging on hallucinatory, way that the Fauves used colour. *Chiaroscuro* as a title is well chosen, for each of these tracks does represent a shade between light and darkness. The focus upon both of these aspects, rather than only upon one or the other, results in a profound and singularly moving statement.

Reviewer: Colin Buttmer

**Tord Gustavsen Trio**  
**Changing Places**

(ECM)

Though at one point in ECM's history it was tempting to think that every pianist Manfred Eicher signed up was under direct orders to play like **Keith Jarrett**, (or 'The Eicher Sanction' as it became known amongst the jazz cognoscenti here at BBC towers), it's really **Paul Bley** who's been the most pervasive influence on the label's ivory tinklers. Bley took the chamber jazz approach of **Bill Evans** to its apotheosis, stripping it down even further but still retaining a deeply emotive core and in the process buffing up some of the shiniest jewels in the ECM catalogue.

Tord Gustavsen's taken Bley's example to heart on his debut solo album. *Changing Places* is a beauty, less abstract perhaps than Bley, but soaked in a hushed, delicate romanticism that's hard to resist. Most of the record is pitched at a whisper, with the spaces between the notes easily as significant as the notes themselves. Drummer Jarle Vepsestad (also of Supersilent) is felt rather than heard much of the time, while bassist Harald Johnsen provides gentle, intelligent support and lovely, guitar-like solos.

The leader's improvisations are yearning, tender meditations, occasionally coloured with the palest of the Blues, and the compositions (all Gustavsen originals) have the quiet, sometimes folksy ecstasies of **Pat Metheny**'s or Keith Jarrett's ballads, with a quiet insistence that'll have you humming them for days to come.

Though the theoretical writings on his site talk of (gulp) "moving creatively in a neo-Hegelian kind of way", Gustavsen's music is free of such intellectual baggage; fresh, intuitive and heartfelt. A truly beautiful record that (if there's any justice) will find a place as one of ECM's finest releases of the last few years, and probably a place in your heart too. Gorgeous.

Reviewer: Peter Marsh

**Tord Gustavsen Trio**  
**The Ground**

(ECM)

Following up the excellent 2003 debut *Changing Places* is a difficult task. This Norwegian pianist has written another collection of extremely carefully-judged illuminations, produced by Manfred Eicher and recorded in Oslo's Rainbow Studio. As before, the combined effect is supremely calming. It has a kind of pre-meditated tentativeness; a deliberate uncertainty.

Gustavsen describes his pieces as often having the character of 'wordless hymns', growing out of the blues or gospel traditions. But some of these melodies have a Moorish or Oriental exoticism, just as much as they sound like products of the Stateside plantation or church.

The pianist prefers his trio's improvisations to grow organically out of the entire tune, not demarcated into specific 'solo' durations. Gustavsen employs what could be deemed the essential vocabulary of lounge piano to sensitise his studied phrases, turning them into something infinitely more profound.

Often, the listener can home in on very tiny details, not noticed at first. On "Twins", drummer Jarle Vespestad has a delicately rubberised skip to his snare work, whilst bassist Harald Johnsen catches an odd pinging repeat during "Kneeling Down".

Some of these numbers sound strangely familiar, as if Gustavsen is investigating standard material, or even works that have a life in film or on television. When his perverse Americanism does surface, it's because he's hinting at shadows of bland notes, transformed into fittingly romantic moods.

The soloing is so decelerated that it sounds like composition. The writing could be fixed, or very fleeting and insubstantial. The trio's gift is that it's impossible to know for sure, and even attempting to do so is a dubious proposition. Why try to quantify an atmosphere? Who needs to grip hold of a category? This album doesn't elicit a fixed, strong response, like its predecessor. It floats between shallow and deep.

Reviewer: Martin Longley

## The Thing Garage

(Smalltown Superjazz)

Though **Mats Gustafsson** has been a presence on the European free jazz/improv scene for some time now, the last couple of years have seen him achieve a slightly higher profile through his work with **Sonic Youth** and fellow saxophonist **Ken Vandermark**, among others.

Despite playing in a wide variety of contexts, Gustafsson has increasingly moved in the direction of high energy playing. Along with Vandermark he's proved himself as one of the few players with the lungs to compete with the likes of **Peter Brotzmann**. The Thing Trio unites him with the ubiquitous and brilliant rhythm section of Paal Nilsson-Love and Ingebrigt Haker Flaten; this is their third album but its release has been preceded by the release of that rarest of artefacts, a 7" single.

And it's that single that kicks proceedings off. "Art Star", originally penned by New York art punks **The Yeah Yeah Yeahs**, is a volatile cocktail of bouncy riffing and free jazz thrash. Gustafsson bellows through his horn with an intensity few (if any) electric guitarists could manage; forget **Cream**, this is what a power trio should be like. They repeat the trick with a **White Stripes** cover ("Aluminium") and a tune from 60s garage outfit The Sonics, but none of it comes off as clever or post-modern jokey; these boys like their riffs and they know a good one when they hear it. More importantly, the sheer power they generate from wood, metal, breath and muscle is stunning. Check "Aluminium"; Haker Flaten's distended opening thrums signal a whole pile of warped blues thrashing that'll leave you exhausted.

As well as these art punk gems, the trio cover Norman Howard (once **Albert Ayler's** trumpeter) and **Peter Brotzmann**, and throw in a few improvisations for good measure. The multi-limbed intensities of the closing title track are almost too much to take in as bass, drums and horn indulge in a heated exchange of rhythmic detonations, screams and flurries.

Anyone fired up by the likes of Brotzmann or Vandermark and isn't averse to the odd spot of art rock will find much to chew on here. It'd be nice to think that White Stripes fans might feel the same....

Reviewer: Peter Marsh

---

## Who's afraid of the dark?

Be careful of Supersilent's music: it's only a short step from the incredible to the unbearable, says John L Walters

John L Walters  
Friday February 21, 2003

### The Guardian

There are few albums more difficult to like than Supersilent 1-3 (Rune Grammofon), a 1997 triple CD that doesn't improve with familiarity. The band's mixture of synthesised noise, oddly recorded drums and fragmented trumpet sounds are opaque, with tracks such as 1.3 and 2.1 plumbing the depths of edgy, unlistenable gloom. Maybe it is unfair to single them out, for at the bleeding edge of improv and electronica there are plenty of bands treading a fine line between the incredible and the unbearable, between excitement and irritation.

It's a line that the Norwegian collective followed with Supersilent 4, a more coherent collection of studio improvisations, and the restrained Supersilent 5, recorded live in London, Oslo and Bologna. One can appreciate the simplicity (and economy) of their approach: nothing is rehearsed beforehand, nothing is edited or remixed afterwards. There's a sense of experiment, of new discoveries being made, and they have followers and funders prepared to indulge them.

But Supersilent don't make it easy for the new listener, starting **Supersilent 6** (Rune Grammofon, £14.99) with the least accessible track, the 11-minute 6.1. This is followed by 6.2, a 10-minute slab of sound based upon drummer Jarle Vespestad's slow groove. After an age, Arve Henriksen's trumpet-playing coalesces into melodic shapes that wind around a framework of tuneful noise. The next track, 6.3, is punctuated by little hand-drum rolls, chiming toys and squelchy electronics, while low-frequency synths burble in the middle distance.

The numbers don't really stop and start - they fizzle in and out. 6.4 has an almost sweet, soft-rock momentum spiked with Helge Sten's twanging, distorted guitar and Stale Storlokken's wayward synth portamento. The five-minute 6.5 is a return to the ugly intensity of their debut album. For anyone still listening, the closing track, 6.6, has interesting traces of shape and melody, like the ice and lemon left after swiftly draining a stiff drink.

---

Fra [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk), 30.03.2006

**Bugge Wesseltoft Moving** (Jazzland Records)  
Rating: \*\*\*

Bugge Wesseltoft, in addition to being a busy keyboard player and bandleader, is also a prolific producer and organiser, with his Jazzland label featuring artists such as percussionist Audun Kleive, singer Sidsel Endresen and guitarist Eivind Aarset. The latest album under his own name sits somewhere in the St Germain area of instrumental dance music (you can almost hear an oleaginous radio voice saying "jazzy beats"), with deep kick drums, tizzy percussion noises and cool, clear Rhodes pads that probably sound awesome when played loud over an expensive club system.

Listening at home, however, you might find the repetitive patterns, stripped-back improvisation and two- and one-chord sequences a little too subtle and spaced out. On one level Wesseltoft has created a credible format for electric jazz fusion without getting into a nostalgia trip. On another, it doesn't quite deliver: the album remains strangely unmoving.

John L Walters  
Friday January 19, 2001  
The Guardian

**Silje Nergaard**  
Port of Call (EmArcy)

\*\*\*

£14.99

The cover doesn't say it, but this is one of those CDs you can quite happily file under jazz, a collection of standards plus three originals by the Norwegian singer in collaboration with lyricist Mike McGurk. Produced by guitarist Georg Wadenius (once a member of Blood Sweat & Tears), the album harks back to the era of the classic "songbook" album: a set in which a vocalist is accompanied by a swinging rhythm section, the occasional helping of strings and a jazz soloist or two. So on Port of Call, Nergaard's sixth album, Paul Simon's You're Kind sits quite happily with Ellington's Do Nothing Till You Hear from Me and Cole Porter's Every Time We Say Goodbye. In addition, Nergaard's own tunes, such as Me Oh My, are surprisingly good. Her voice is a flexible instrument, with an attractive catch that isn't a mannerism. She sings in English throughout with a slight American/Norwegian lilt that call to mind the great Karin Krog. There's no scattling, no over-the-top melismas and none of the annoying emoticons of much R&B and fake jazz singing. Good songs, sung well.

---



---

## Jan Garberek: In Praise of Dreams

★★★★☆ Stuart Nicholson salutes the Norwegian saxophonist's Nordic blues

Sunday September 19, 2004  
The Observer

Jan Garberek  
In Praise of Dreams (ECM)  
4 stars  
£13.99

I'm one of those people who matches the mood I'm in, to the music. When I'm up, it's the big beat. When I'm melancholy it's slow, moody stuff. And when I'm really pissed off, I listen to the blues. I've no idea why this is, but when I'm feeling good, 'First Time I Met the Blues' by Buddy Guy just doesn't work for me in the way it does when I feel like slitting my wrists. Gradually it dawned on me that choices like this not only confront whatever mood you're in but also express it.

It was through this kind of musical homeopathy that I arrived at Norwegian Jan Garberek, who weaves his magic best when I'm in a reflective mood. Garberek plays a kind of Nordic blues that projects the stark imagery of nature near the Northern Lights.

In Praise of Dreams is a series of movies for the mind and just as in cinema, where Garbo was placed in a light befitting of a movie star, record producer Manfred Eicher has illuminated the million-selling saxophonist through recorded sound, zooming in close to capture every expressive nuance of Garberek's haunting saxophone tone.

This album, his first for six years, brings together three wildly disparate musicians that look more suited to the last two episodes of Celebrity Big Brother than anything that central casting might have come up with - Garberek, who emerged from jazz, violist Kim Kashkashian, who has mastered Bach, Penderecki, Bartók and Berio, and percussionist Manu Katché, who has worked for Sting, Joni Mitchell and Peter Gabriel.

The 11 compositions are acted out against a shimmering sonic backdrop coloured by fragments of electronic sounds, rhythms and sampling. This neat touch of urban contemporaneity is balanced by Garberek's bittersweet inferences to folkloric melodies and Kashkashian's haunting dialogues with the saxophonist that replay in the mind hours after the CD has finished. And with pieces like 'Knot in Place and Time', wet Sunday afternoons will never be the same again.

## Nils Petter Molvaer: Streamer

★★★★★ Jazz finds a future, once again, as the brilliant Norwegian trumpeter reassesses the benefits of technology, writes Geoff Dyer (Sula £19.99)

Sunday July 18, 2004  
The Observer

Let's pick up where we left off seven years ago by reinstating the last, deleted paragraph of something I wrote for The Observer about Nils Petter Molvaer's first album. 'The result is a relentlessly subtle texture of sound in which the trumpet barely manages to lift clear of the rhythms that are always threatening to engulf it. This is crucial to the emotional tension of the music because, historically, the improvising instrument has been engulfed. That is to say, jazz has been buried beneath the landslide advance of techno. This is why Molvaer's music is so prescient, so important and, above all, so poignant: he accepts jazz as a glimmer in the millennial twilight.'

That was in 1997 when the release of *Khmer* marked a moment of historic transition. Molvaer was an obviously sublime trumpeter and soloist but since his sound owed so much to the devices and methods - programming, sampling, looping - of dance music it seemed that even ECM Records (his label at the time) had embraced the liberating potential of electronica. Synonymous with the highest ideals of musical purity, ECM had long proclaimed itself the most beautiful sound next to silence; *Khmer* was a tacit acknowledgment that by the tail end of the twentieth century, the quality of musical silence had itself changed, had acquired an electronic timbre, an LED glow. As a consequence, while much jazzy jazz sounded archival or obsolete, Miles Davis's early electric albums sounded more contemporary than they had for 30 years. In the late 1990s all sorts of compilations were vying with each other to showcase the Future Sound of this, that or the other. But the future was already being heard in Oslo.

*Khmer* was followed, over-eagerly, by *Solid Ether* (2000). The Cherry/Davis-inflected trumpet sound was as exquisitely brooding as before but often the arrangements dissolved into a hectic clatter of drum'n'bass. This seemed, actually, to illustrate a larger conundrum whereby if drum'n'bass were to advance it was doomed quickly to exhaust all possible permutations of which it was capable unless it changed into something else - whereupon it would cease to exist! The dance-electronic inspiration on which Molvaer had relied was itself plunging into creative darkness.

Nothing demonstrated this more bleakly than *Recoloured*, an album of piss-poor remixes that comprehensively failed to enhance any of the original tunes. Inevitably that was not on ECM and nor was Molvaer's next 'proper' release, *NP3* (2002). The album didn't hail any great advance and succumbed in places to a vulgarity of arrangement that has characterised the 'new concept of jazz' proclaimed by Molvaer's fellow Norwegian, Bugge Wesseltoft. But

there were enough lyrical interludes to suggest that Molvaer was taking stock of the immense technical and artistic resources already at his disposal rather than lunging recklessly ahead.

At around this time Molvaer and his band played at the Marquee in London. It was an amazing gig: dark, banging, funky, rocking - but with the trumpet always at the still centre of the swirl. Half of the new live album, *Streamer*, comes from that show, the rest from what sounds like a night of equal intensity in Finland. Almost all of the material is from *Solid Ether* or *NP3*. There's nothing from *Khmer* and only one previously unheard track (the drenched and louring 'Sauna') but everything has been extensively reworked. The vocal samples are applied so subtly that 'Little Indian', for example, is heartbreakingly new as well as seductively familiar. That introduces a sustained 40-minute stretch of restrained yearning that builds and deepens, eventually erupting into 'Hurry Slowly'. If the turbo-stomp finale is less rewarding it's an inevitable consequence of the shift from experiencing it live to listening to it in the living room.

---

## Tord Gustavsen Trio, The Ground

★★★★★ Melancholia is marvellous - and quiet, says Stuart Nicholson

Sunday February 20, 2005

The Observer

The music biz long ago rendered terms like 'excellent' or 'very good indeed' meaningless. A shame, because when someone does emerge who really is 'very good indeed', it's now necessary to reach for the kind of superlatives that would do justice to the Second Coming.

But in the case of Norwegian pianist Tord Gustavsen, no hype is necessary. His debut album, 2003's *Changing Places*, was an unexpected bestseller not because of any media campaign (there was none) but through word of mouth: a small sign in this Big Mac society of ours that there's a way of bypassing the culture we get to reach the culture we deserve.

*The Ground* takes up from where *Changing Places* left off and wallows in those feelings of faint melancholy you get when gazing out of the window on a wet Sunday afternoon. Gustavsen is a pianist of poetic cast, an exceptionally lucid player with a sure sense of melodic structure and an often astonishing lyrical imagination. Together with bassist Harald Johnsen and drummer Jarle Vespestad - who follow the precise contours of his compositions with unflappable taste - he creates music rich with inner meaning and nuance.

And if there was an award for the quietest band in the world, Gustavsen's Trio would win it hands down. Their self-imposed dynamic range, from an I-can't-quite-hear-you pianissimo to a that's-a-bit-better mezzo piano, draws you into their music in the same way that you instinctively lean forward to hear a conversation conducted in hushed tones.

Spellbinding stuff.

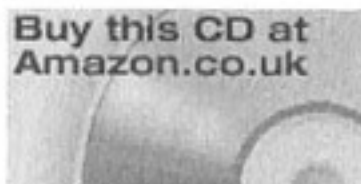
---

# Tord Gustavsen, The Ground

★★★★★ (ECM)

**John Fordham**  
Friday February 11, 2005  
The Guardian

Norwegian ambient-jazz pianist Tord Gustavsen set the punters at loggerheads on his British visit last year - some claimed his were among the best gigs they'd heard, but some muttered disappointed complaints that you shouldn't advertise a performance and then sell the customers so few notes. To say Gustavsen likes space, silence and ambiguity would be an understatement.



Buy this CD at  
[Amazon.co.uk](http://Amazon.co.uk)

[Buy The Ground now](#)

Like Esbjorn Svensson, he has also made it into his homeland's pop charts, and his earlier album *Changing Places* was the 2003 album of the year on Radio 3's *Late Junction*.

As on that disc, the group here features Harald Johnsen on bass and Norwegian chill-out group *Supersilent's* remarkable drummer Jarle Vespestad. Again, too, the music has something of the Svensson trio's knack for simple but haunting, hook-based themes delivered as a close three-way embrace, though at a lower dynamic level and in a more slowly evolving way. Gustavsen's tunes sound like a mix of romantic-classical rhapsodies and very slow soul ballads given a little jazzy push whenever they risk getting becalmed. (It's this mix that is the source of his cross-genre success.)

The title track begins in Abdullah Ibrahim chords and gets almost exclamatory as it builds. Gustavsen may not play many notes, but he does make them all count, and Vespestad's patient, multi-textured drumming is hypnotic listening. But those who disliked Gustavsen for his minimalism last time around won't find much has changed on that score.

Fra [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk), 16.01.2005

**The Thing**  
**Garage**  
(Smalltown Superjazz)

Free jazz is well beyond the remit of a pop columnist, but it's worth mentioning this release by this Scandinavian outfit because it takes rock as its starting point. As the title implies, there are covers here of garage songs by the Yeah Yeah Yeahs ('Art Star') and the White Stripes ('Aluminum') done in the free jazz manner. They are joined by a version of 'Have Love Will Travel' (covered by the Sonics), plus a couple of original Thing compositions. It all seems a bit of an entertaining wheeze, like those Muzak renditions of 'Wonderwall', until the ferocity and commitment with which the players handle their task hits you. Swedish saxophonist Mats Gustafsson is an especially explosive presence, but bassist Ingebrigt Flaten and drummer Paal Nilssen-Love are no slouches either, obviously relishing playing like a punk band. It will clear the cobwebs from your ears, at the very least.

## BUGGE WESSELTOFT

NEW CONCEPTION OF JAZZ  
*Somewhere In Between; New Conception Of Jazz; Spectre Supreme; Trouble; New Conception Of Jazz 2; Trio; Poem; My Street; Modular; Endless (56.43)*

Bugge Wesseltoft (elp, org, syn, v); Eivind Aarseth (elg); Ingebrigt Flaten, Bjørn Kjellemyr (b); Sveinung Hovensjø (elb); Vidar Johansen (ts, bcl); Trude Eick (waldhorn); Sjur Miljeteig, Jens Petter Antonsen, Erlend Gjerde, Nils Petter Molvær (t); Audun Kleive (d, syn); Anders Engen, Rune Arnesen (d, pc)—collective personnel. Norway, January 1995–August 1996

### (Sonet 537 251-2)

The new conception on this album isn't really that new, as anyone who has listened to 1970s funk, or for that matter electronic Miles in his more ambient phase—as on *He Loved Him Madly*—would recognise. Shimmering electric piano lines, funky bass and drum lines, even some Ra-style synthesiser burps and blurs, define most tracks. What is new is the addition of some very 1990s rap-style vocals and drum 'n' bass beats, and that glossy sheen that washes over every studio recording. Acoustic jazz content is provided by bass clarinet, waldhorn (a valveless hunting horn), and a rota of trumpeters, including ECM star Nils Petter Molvær, making a declamatory intervention on *Poem*. Sometimes the effects strain too hard, elsewhere there is an elemental simplicity that carries all before it, but overall this is a bold set bursting with some good ideas.

Simon Adams

## JAN GARBAREK

VISIBLE WORLD

(1) *Red Wind*; (2) *The Creek*; (3) *The Survivor*; (4) *The Healing Smoke*; (5) *Visible World chiaro—*; (6) *Desolate Mountains 1*; (7) *Desolate Mountains 2*; (8) *Visible World—scuro*; *Giullietta*; (9) *Desolate Mountains 3*; (10) *Pygmy Lullaby*; (11) *The Quest*; (12) *The Arrow*; *The Scythe*; (13) *Evening Land (75.22)*

Jan Garbarek (ss, ts, ktb, pc, cl) with (1) Marilyn Mazur (pc, d); (2) Manu Katché (d); (3) as (2) plus Rainer Brüninghaus (p); Eberhard Weber (b); (4) as (1) plus Weber; (5) Brüninghaus (p); Mazur (pc); (6) as (5) plus Weber; (7) as (5) but Mazur out; (8) as (6) plus Katché; (9) as (8) but Brüninghaus & Weber out; Trilok Gurtu (tab, pc); (10) as (1) plus Mari Boine (v). Oslo, June 1995

### (ECM 1585)

Recorded soon after Garbarek's appearance at St Paul's Cathedral with the Hilliard Ensemble last year, and like that concert largely featuring the soprano saxophone, *Visible World* is a mosaic-like collection of works, most of which owe their existence—either singly or in combination—to recent commissions for film music. Five pieces—*Red Wind*, *The Creek*, *Smoke*, *Quest* and *Arrow*—come from the *Mangas* *Colorados* suite which Garbarek presented on his 1993 tour of Britain with his regular working quartet, but are interpreted here via different combinations of personnel, and placed at various points within the album. While I'm not sure that such a strategy finally offers more than it takes away from the suite, it certainly results in two of the highlights of the album—the opening, legato *Wind* and *Creek*, respectively featuring Marilyn Mazur and Manu Katché. The combination on *Creek* of the earthiness of Katché's relaxed, beautifully turned shuffle rhythms with the spacious yearning of Garbarek's quintessentially sculpted soprano melody has a simple, almost pop-like magic (paralleled somewhat in the rocking development given to *Pygmy Melody*) that should catch many an ear.

Elsewhere, while the album is never less than enjoyable, one is surprised by a touch or two more of a feeling of *déjà entendu* than is usually the case with this musician. Given the nature of the album, however, familiar echoes were perhaps inevitable, no matter how imaginative the variety of arrangements.

Michael Tucker

## JAN GARBAREK

IN PRAISE OF DREAMS

(4) *As Seen From Above*; (3) *In Praise Of Dreams*; (2) *One Goes There Alone*; *Knot Of Place And Time*; (1) *If You Go Far Enough*; (2) *Scene From Afar*; (3) *Cloud Of Unknowing*; *Without Visible Sign*; (2) *Iceburn*; *Conversation With A Stone*; (1) *A Tale Begun (53.25)*

(1) Jan Garbarek (ts, ss, syn, pc, samples); (2) as (1) plus Kim Kashkashian (via); Manu Katché (d, eld); (3) as (2) but Katché out; (4) as (2) but Kashkashian out Carlisle, MA; Paris; Oslo 2003

### (ECM 981 1068)

Whereas the recent and excellent Miroslav Vitous release *Universal Syncopations* (ECM 038 506-2) had Garbarek playing plenty of 'in the pocket' and up-tempo jazz (fired in part by the presence of Jack DeJohnette) *In Praise Of Dreams* finds this technically superb saxophonist both floating across and digging into the sort of poetically measured terrain one associates with such earlier and memorable ECM releases of his as *Aftenland*, *All Those Born With Wings* and *Legend Of The Seven Dreams*. Critics of Garbarek who consider him a little too dreamy for their tastes could surely have a field day with this album, long on passages of measured atmosphere and short on cooking swing as it is: Katché's contributions are largely restricted to supplying a range of subtly diversified rhythmic textures and quietly energising pulses for the meditations of Garbarek and Kashkashian. However, anyone who has responded to the

tremendous range of poetically inflected expression which Garbarek has cultivated on ECM over the years will surely find great reward here.

The album largely features the Norwegian's haunting saxophone sound and hewn phrasing in freshly rewarding dialogue with the rich-toned yet disciplined lines of classical viola virtuoso Kim Kashkashian. The lilting call and response of the title track finds Garbarek and Kashkashian at their most folkish, but elsewhere the music is a practically unclassifiable (and fresh) blend of jazz, folk and classical sensibilities. If Garbarek's tenor solo on *One Goes There Alone* is a definitive example of that Northern, granite-like authority which informs his more austere or ascetic reflections, elsewhere there's leavening evidence of those qualities of exultant affirmation and playful tenderness which can also characterise his phrasing, as in parts of *From Above* and *Without Visible Sign* respectively. The concluding, yet open-ended *ad libitum* meditation that is the multi-tracked solo *A Tale Begun* develops the sort of indeterminate mysteries cultivated on an earlier track like *Mirror Stone* from *Legend Of The Seven Dreams*: if you do respond to the dreamer in Garbarek, you'll find much to praise (and enjoy) not only here, but throughout this unusually – and courageously – conceived album.

Michael Tucker

## NILS PETTER MOLVAER

KHMER

*Khmer; Tløn: Access/Song Of Sand 1; On Stream; Platonic Years; Phum; Song Of Sand 2; Exit (42.52)*

Nils Petter Molvaer (t, elg, elb, pc, samples); Eivind Aarset (elg, treatments, talk box); Morten Molster (elg); Roger Ludvigsen (g, pc, dulcimer); Rune Arnesen (d); Ulf W. O. Holand (samples); Reidar Skår (sound treatment). Oslo, 1996-97

(ECM 1560)

After Palle Mikkelborg, Molvaer has perhaps the most affecting post-Miles trumpet sound—and related economy of phrasing—in jazz today (listen to the lyricism of his opening phrases on *Tløn*, *Stream* and *Years*). Here he reveals a conceptual breadth of approach able to marry ethereal aspects of the 'Fourth World' music of Jon Hassell and Brian Eno with an electro/ambient drums 'n' bass toughness (*Access/Sand*), the whole sparked by an essentially jazz-tested—textures and dynamics to Marilyn Mazur's Future Song group) Molvaer sounds like he's really enjoying himself, whether grooving over the back-beats (*Access/Sand, Years*) or floating his song-like ruminations out into cavernous space (*Phum*). If you liked the ostinato vamps and rubato interludes of George Russell's Electronic Sonata For Souls Loved By Nature, you should find plenty to relish in this post-Kirk journey—a touch à la My Life In The Bush Of Ghosts—into a largely meditative dream-scape of East-West modality.

Michael Tucker

## TORD GUSTAVSEN CHANGING PLACES

*Deep As Love; Graceful Touch; IGN; Melted Matter; At A Glance; Song Of Yearning; Turning Point; Interlude; Where Breathing Starts; Going Places; Your Eyes; Graceful Touch, Variation; Song Of Yearning (solo) (66.03)*

Gustavsen (p); Harald Johnsen (b); Jarle Vespestad (d). Oslo, December 11-13, 2001, June 14-16, 2002

(ECM 1834 016 397-2)

Gustavsen is an extremely adept pianist and, as *Deep As Love*, *Song Of Yearning*, *Where Breathing Starts* and *Your Eyes* show, an accomplished composer. On *IGN* he introduces effective arrhythmic variations that avoid prediction and keep the listener on the edge of his seat.

This is, however, an exception and, unfortunately, the pulses peter out. His deft touch and gentle delivery become a drawback as one reflective performance follows another. There are useful contrapuntal conversations between Gustavsen and Johnsen on *Song Of Yearning* and *Where Breathing Starts* but the element of drama becomes an increasingly regular absentee. Vespestad's apologetic drumming becomes altogether too subtle and understatement becomes the trio's watch word.

To describe an album as soporific can visit the accusation of 'superficial listener' on the critic. On this occasion that chance must be taken.

Barry McRae

## TORD GUSTAVSEN TRIO

THE GROUND

*Tears Transforming; Being There; Twins; Curtains Aside; Colours Of Mercy; Sentiment; Kneeling Down; Reach Out And Touch It; Edges Of Happiness; Interlude; Token Of Tango; The Ground (66.16)*

Gustavsen (p); Harald Johnsen (b); Jarle Vespestad (d) Oslo, Norway, January 2004

(ECM 1892 476 1938)

Gustavsen's debut album from 2001-02, *Changing Places* (ECM 1834), divided critics, some finding its spare, silent ambiguity utterly beguiling – its was Radio 3's Late Junction record of the year in 2003 – while others, including Barry McRae in *JJI* December 2003, found it too understated and soporific. One assumes this album will have the same impact, as it follows on from where its minimalist predecessor left off. Gustavsen certainly relishes understatement, never rising much above a reverential hush and rarely playing two notes when one well-placed finger will do. But he is also not afraid of giving his romantic, soulfully melodic lines a well-timed prod when things get slow, transforming them on the spot into much more complex affairs. Bass player Johnsen is a subdued but effective partner with a well-rounded tone, but apart from the pianist one's attention is constantly drawn to the remarkable drumming of Vespestad, sotto voce drum rolls alternating with shimmering cymbal brushes and single stick rhythms that push and pull the tempo and melody in unexpected directions. Highly engaging, emotionally deep and utterly ravishing, this is a faultless album by a must-see-and-hear musician.

Simon Adams

**SUPERSILENT**

1-3  
RUNE GRAMMOFON RCD2001 3XCD  
BY MARTIN LONGLEY

Although Supersilent's recent recordings have revealed a meditative aspect to their sound, the Norwegian free electric jazz quartet's recent UK tour found them in the same riled-up state that dominates this 1997 debut set, consisting of three discs released in one reeling blow. It was the first ever Rune Grammofoon release but it's only now receiving UK distribution.

The discs were recorded during Supersilent's first year of existence, filled with the dangerous energy caused by the pre-existing Veslefrekk trio's first meeting with producer-performer Helge "Deathprod" Sten and his famed audio virus. Jarle Vespestad's intentionally boxy drums are frequently found to the left of the stereo spread, often distorted down to the realm of cassette quality, but always imbued with a bassy boot. Sten and keyboardist Ståle Storløkken regularly play with percussive samples, throwing their own stutters into the melee. Rarely heard in its naked state, Arve Henriksen's trumpet is usually sent through a rack of effects units. At times, when the electronics are fully operative, it's hard to separate their individual contributions.

Disc one's "1.4" exemplifies Supersilent's favoured technique of setting up complementary patterns of repetition, with one or two members tending towards monomania while the others explode with abstract fury. Here, Henriksen seeps a bass clarinet/didgeridoo sound into the low frequency rumble. "1.3" is a screaming assault, everyone flying at once, their noise lovingly sculpted into rich blizzard textures that create a mood of suspended stress. Again, the drums sound bootleggy, as the whole thing hurtles onward like a nasty industrial accident. Disc two's centrepiece is the 27 minutes of "2.5". With oblivious John Bonham workout to the left, Prod and Storløkken set up their chirruping cycles to the right while Henriksen drills maggot spirals, sucking all the air out of their collective studio space. An electroacoustic glugging develops, as the improvisation gets heavier, harder, louder and crazier.

Disc three lets in some coolant fluid, with "3.1" seeing Henriksen undergo his dry Jon Hassell transformation against a background of subdued rustling, bass blobbing and cymbal skimming. Here Supersilent sound like the ghost of a jazz quartet. With its discreet moans and tiny gestures, whorls of misty analogue grey. "3.4" is even more disembodied. Henriksen is at his most exposed blowing a wooden flute for the delicate finish. Taken in one sitting, this awesome set will leave the listener stunned, gratified, exhausted and quite possibly deafened.

**SUPERSILENT**  
**SUPERSILENT 6**

RUNE GRAMMOFON R2029 CD  
BY MIA L CLARKE

They don't rehearse as a group or discuss the music with each other, and they meet only to play concerts and record, yet Norwegian quartet Supersilent (keyboardist Ståle Storløkken, trumpeter Arve Henriksen, drummer Jarle Vespestad and producer Helge Sten, aka Deathprod) somehow manage to represent the apotheosis of the group aesthetic — true collective improvisation as opposed to individual grandstanding. During the recording process of *Supersilent 6* no overdubs were made, no compositions arranged. Everything is presented as it was performed during the five day studio session at Athlitic Sound in Halden, Norway.

The mysterious intensity of this music, and the sense of space that it creates, manages to imbue everything, even silence, with an unexpected resonance. Supersilent strip music to its most basic timbres before building it back up with driving oscillations of flamboyancy and motion through which they create silvery, brittle soundscapes. Their music suggests a vast metallic tundra filled out with dangling keyboard icicles, howling bass winds and little melodic buds trying to bloom through the permafrost. Ten minutes into the third track, "6.3", the gentle, sustained chords and twisting guitar strings grandiosely break into a thrilling *War Of The Worlds* melee of blistering, elongated blasts of trumpet and heavy ride cymbal that congeal into an exhaustingly intense wall of sound. Knowing that this is an unrehearsed, untouched-up recording makes it all the more arresting.

The music can get somewhat laborious when the group's sense of integrity about real-time recording overrides judgment of the results. But charming and productive accidents occur often enough, with their random beat patterns and inconsistent pulses triggering a wealth of variation in their unprepared blueprints, ensuring *Supersilent 6* never congeals into chunks of meaningless beauty.

**Jan Garbarek**

*Visible World*  
ECM 1585 CD

Well, what can one say? The cover is a Godwin-esque beachscape of a sandbank in milky mist, the tracks sport titles like "Desolate Mountains I and II", and the most famous Norwegian saxophonist in the world, ever, just warbles keenly on, like an immortal albatross. It seems like some kind of KLF piss-take on a quarter of a century of ECM's modish minimalism.

But it isn't. It's real enough. Brushing with fame via last year's *Officium* has emboldened Garbarek, and he's made a dash for the cash with probably Manfred Eicher's most commercial disc ever. The only thing that rescues this from Kenny G territory is Garbarek's extraordinary control and sensitivity, notably in his trademark trills and arabesques in the upper register. The boys and girls in the band do sterling work also. Rainer Brüninghaus, Eberhard Weber, Marilyn Mazur — the usual suspects — do all that is usually expected of them in their usual way, but do it with exemplary ease and grace when it might have been easier to just trinkle away on another fuzak bliss-out, which this dangerously resembles more than once. This may make for mannered music, but Garbarek hasn't sacrificed his penchant for mazy improvisation and the overriding and often slightly unsettling feeling that the music doesn't so much go nowhere as come from nowhere.

Garbarek can be forgiven for capitalising on *Officium*, and seen in this regard, *Visible World* can be mitigated as a polite and unassuming re-mapping of that territory. But by its very definition, minimalism can't really go anywhere — unless radical, rather than conservative, steps are taken to refurbish the content as well as



the form. Bubblebath tonality can be excused, but not the tendency towards cinematic ear-massage evident here. Garbarek can do one of two things — become a big fairy (albeit a rich one) by playing more and more stuff like this, or take his melancholy sensibility and shrunken saxophone into new territories where it can live again. It worked when Pat Metheny played Steve Reich — how about Garbarek 'n' Glass? See to it, Manny.

PAUL STUMP



**ARVE HENRIKSEN**  
**SAKUTEIKI**

RUNE GRAMMOFON RCD2021 CD

BY TOM PERCHARD

The title of Henriksen's first solo recording refers to a treatise on garden making from 11th century Japan. Objects are to be positioned in the garden "only where they are called for", says the book, and this ascetic aesthetic is reflected on *Sakuteiki's* white CD cover, the enclosed white disc, and in the whiteness of the music itself.

From all this purity, a production credit for Deathprod and the Audio Virus Lab screams out: a reminder of sarin, subways and the hi-tech that distances us from medieval Japan. Just such slippages, between ancient oriental aesthetics and their re-enactment in contemporary Europe, are what make this album so interesting.

Norwegian trumpeter Henriksen is best known for his work with Supersilent and Iain Ballamy. His playing here, however, owes nothing to brass or jazz traditions, and everything to a study of the shakuhachi flute. While his un-tongued attack and breathy sound imitate the shakuhachi convincingly enough, he really transforms the trumpet's metal into wood through his phraseology, ornamentation, control of tone colour and idiomatic vibrato. The album is made up of little songlike solos based on Japanese scales, and larger pieces where Henriksen accompanies himself mainly with organ or harmonium drones. Most of the pieces are so quiet and closely recorded that the grit and grain of his blowing are always apparent underneath his singing tone. This is a recurring idea, an invitation to consider noise and decay as necessary companions to tone and clarity. Elsewhere, such a pairing is found in the purity of struck stones and their harsh scraping, or the rich low end of a harmonium and its chronic high weaziness.

There's a kind of fake ethnography about *Sakuteiki* that's hugely enjoyable. Each piece is recorded in a different location and acoustic, and given a title to match: "Inside Tea-House", "Shrine", and so on. That the album was actually recorded in churches and studios in Norway – not to mention that Henriksen's delicate bamboo flute is actually a brazen military horn – only highlights the beautiful seriousness of Henriksen's cultural transposition.

**ARVE HENRIKSEN**  
**CHIAROSCURO**

RUNE GRAMMOFON CD

BY JOHN GILL

Trumpeter Arve Henriksen, one of Norwegian contemporary group Supersilent and a sometime sideman to genius drummer Audun Kleive, was one of the surprise stars of this summer's Jazz Em Agosto festival in Lisbon, Portugal. This trio recording, with Kleive on percussion and electronics and Jan Bang sampling their output, reflects the wistful tone of Henriksen's festival solo set.

If you've come to his work via the plate tectonics of Kleive's Techno alarums, *Chiaroscuro* will surprise. It's perhaps most obviously comparable to the pan-global, treated trumpet post-Miles Davis funk of trendy bore Nils Petter Molvæ, although more accurate might be a comparison to the Zen musings of Jon Hassell on *Fourth World: Possible Musics* and *Dream Theory In Malaya*.

Philosophically, however, I would actually park Henriksen in between two rock acts: the Kraftwerk of Ralf and Florian and its "Ananas Symphonie", and Vini Reilly's sublime (if misspelt) Durutti Column. There's a hint of Jah Wobble's 'holy minimalism' here, too. The keyword, perhaps, is oneiric, dreamlike.

Henriksen's pieces involve song, stories and singing through his trumpet in a bell-like choirboy near-falsetto. Like Hassell, there are echoes of Eastern percussion, smeared, scraped and treated trumpet, and spangly lo-fi electronics reminiscent of the exemplary John Surman. There is also the neat PoMo conceit of the weird 'vinyl' crackle introduced on "Scuro". What strikes most, however, like the autobiographical confessions of his live set, is his willingness to reveal his vulnerability, which is immensely touching, and stops *Chiaroscuro* being just another Ambient drone 'n' horn album. Certainly, this beautiful CD is the first recording to make me cry in a very long time.

**Nils Petter Molvæ**

*Khmer*

ECM 1560 CD

What's all this then: an ECM album whose sleeve credits "samples from the album *Axiom Ambient: Lost In The Translation*"? Has someone finally had a word in Manfred Eicher's ear about the 90s musical mood?

For the last five years or so, while Eicher's attention has been turned on ECM's increasingly quixotic New Series subdivision, the label's jazz wing has remained flightless. Rejecting the legacy of such red-meat astro-jazz masterpieces as Jan Garbarek's *Sart*, Julian Priester's *Love, Love* and *Polarization*, Bennie Maupin's *Jewel In The Lotus*, and all the others many of us are still gagging to hear on CD after nearly 30 years, most of the improvisation output has contained all the nourishment value of a beaker of vegetable juice.

So this CD, with its sampled Big Beats and accompanying 12" of blunted remixes, will probably be greeted with as much cynicism as enthusiasm. Yet Nils Petter Molvæ has evidently been hiding his light under a bushel in his jazz group Masqualero. On *Khmer*, the trumpeter also plays guitar, bass, percussion and samples, and most of the eight tracks (with the exception of the ballad "Platonic Years") are constructed around some moderately potent drum loops. But he can muster a beautiful, breathy, vibrato-free horn technique when he wants to — as well as the occasional angry, distorted squiggle — and while the massed atmospherics of his group members Eivind Arset ("Ambient guitar"), Rune Arnesen (drums) and Ulf Wø Holand (samples) don't approach the intoxicant layers of a Jon Hassell, they audibly restrain themselves from outright soloistic impulse as they work in and around the grooves. Indeed, the closing three track sequence constitutes the finest 12 minutes ECM have released in a very long time, Arset's guitar garrotting the melody of "Song Of Sand II" over a John Bonham-style groove.

If Eicher really means business, he should try making some more bold gestures: let a bunch of young producers remix the guts out of his back catalogue, for starters, or commission an album by Phantom City. Meanwhile, the label should be prepared to receive flak from long-term devotees for this release, not to mention its accompanying 12", but hopefully it will persevere regardless.

**ROB YOUNG**

The Wire,  
April 2005

**TORD GUSTAVSEN**  
**THE GROUND**  
ECM CD

Following up the excellent 2003 debut *Changing Places*, the Norwegian pianist again offers melancholy, even funereal minimalism in the company of bassist Harald Johnsen and Supersilent drummer Jarle Vespestad. He describes his pieces as often like "wordless hymns", growing out of blues or gospel tradition, and there's a kinship with Keith Jarrett's lyricism, though without the rhythmic exuberance. It doesn't sound like Gustavsen is working up a sweat on what is a very focused recording – haunting, atmospheric and austere beautiful Ambient jazz.

The Wire,  
Februar 2005

**THE THING**  
**GARAGE**  
SMALLTOWN SUPERJAZZ CD

BY MIKE BARNES

Many have been intrigued by The Thing's much mentioned but rarely heard mix of rock and free jazz – although extant since 2000, their two previous CDs on Crazy Wisdom are both out of print. With *Garage*, the trio of Mats Gustafsson on saxophones, Ingebrigt Håker Flaten on double bass and Paal Nilssen-Love on drums are effectively setting out their stall.

One couldn't help wondering whether this meeting of styles, which sounds so promising on paper, might be another ill-starred musical union. History isn't on their side. The MC5 got fairly close to making it work on "Starship", but on the freeform "LA Blues", The Stooges proved that you had to be more than John Coltrane fans to make something arise from such a cacophonous splurge. Conversely, rock music requires a looseness and singlemindedness that often elude those with the superior chops. But on the opening cut here, a cover of "Art Star" by The Yeah Yeah Yeahs, the trio allay such fears by making a strong statement of the melody, before turning on the song and eviscerating it with evident relish.

Gustafsson, especially, is a rock enthusiast and, crucially, The Thing never just mess around with the genre like it's kids' stuff. They prove this with a terrific take on The White Stripes' "Aluminum". Håker Flaten extemporises on its limping, lurching bassline, while Gustafsson's playing is almost frighteningly visceral. It's no surprise that Nilssen-Love fills in more space than Meg White did on the original.

Their take on The Sonics' "Have Love Will Travel" is more basic, consisting of the trio riffing together, with Nilssen-Love incorporating metallic rhythm samples. It lurches along nicely until Gustafsson solos in an eruption of spiralling skronk, or maybe it's the saxophonist's take on the primordial rock 'n' roll screech. The most successful cover version is of "Haunted" by Norman Howard, where long slow lines are steadily unravelled. The Thing finally sail far off into free jazz on the title track. A success, then, but if only the bass and drums had been higher in the mix. At times Gustafsson steals the show by sheer volume.

## Vedlegg 3: Oversikt over anmeldelser – The Wire

### 1996

Måned	Band/utøver	Type jazz
Februar	Bjørnstad/Darling/Rypdal/Christensen	Mainstream
Mars	Robyn Schulkowsky/ Nils Petter Molvær	Pre-ny
Juli	Jan Garbarek	Pre-ny
<b>Sum:</b>	3	1/2/0

### 1997

Måned	Band/utøver	Type jazz
April	Frode Gjerstad	Ny
November	Nils Petter Molvær	Ny
Desember	Arild Andersen	Pre-ny
<b>Sum:</b>	3	0/1/2

### 1998

Måned	Band/utøver	Type jazz
August	Frode Gjerstad Trio	Ny
<b>Sum:</b>	1	0/0/1

### 1999

Måned	Band/utøver	Type jazz
Januar	Frode Gjerstad	Ny
Mars	Frode Gjerstad	Ny
Mai	Nils Økland	Ny
Mai	Furuholmen/Bjerkestrand/Wadling	Ny
Mai	Spunk	Ny
September	Frode Gjerstad	Ny
September	UTLA	Ny
November	Alog	Ny
<b>Sum:</b>	8	0/0/8

### 2000

Måned	Band/utøver	Type jazz
Mai	Jazzkammer	Ny
Juni	Tri Dim	Ny
Juli	Farmers Market	Ny
Juli	Jazzkammer	Ny
November	Terje Isungseth	Ny
November	Nils Økland	Ny
November	The Thing	Ny
Desember	Henriksen/Isungseth/Seglem	Ny
<b>Sum:</b>	8	0/0/8

## 2001

Måned	Band/utøver	Type jazz
Januar	Sidsel Endresen	Ny
Januar	Audun Kleive	Ny
Februar	Bjørnar Andersen/Svein Finnerud/Paal Nilssen-Love	Ny
Juli	Supersilent	Ny
August	Jazzkammer	Ny
August	Paal Nilssen-Love	Ny
Oktober	Noxagt	Ny
Oktober	Frode Gjerstad Trio	Ny
November	Nils Petter Molvær	Ny
Desember	Alog	Ny
Desember	Food	Ny
Desember	Arve Henriksen	Ny
<b>Sum:</b>	12	0/0/12

## 2002

Måned	Band/utøver	Type jazz
Februar	Frode Gjerstad	Ny
Mars	Jaga Jazzist	Ny
Mars	Spunk	Ny
April	Frode Gjerstad/Terje Isungseth	Ny
Mai	Bjørkenheim/Flaten/Love	Ny
Mai	Martin Horntvedt	Ny
Juli	Paal Nilssen-Love m.fl.	Ny
August	Jan Garbarek	Pre-ny
September	Spunk	Ny
Oktober	Food	Ny
November	Jazzkammer	Ny
Desember	Jon Balke - Magnetic North Orchestra	Ny
Desember	Kornstad Trio	Ny
Desember	Paal Nilssen-Love og Mats Gustavson	Ny
Desember	Paal Nilssen-Love og Ken Vandermark	Ny
<b>Sum:</b>	15	0/1/14

## 2003

Måned	Band/utøver	Type jazz
Januar	No spaghetti edition	Ny
Januar	Maja Ratkje	Ny
Januar	Tri Dim	Ny
Februar	Fe-mail	Ny
Mars	Supersilent	Ny
April	Martin Hornthvedt	Ny
Mai	Jaga Jazzist	Ny
Juni	Christian Wallumrød	Ny
Juli	Noxagt	Ny
Juli	Frode Gjerstad og Derek Bailey	Ny
August	Frode Gjerstad m.fl.	Ny
August	Frode Gjerstad og Nick Stephens	Ny
August	UTLA	Ny
September	Supersilent	Ny
September	Frode Gjerstad og Lasse Marhaug	Ny
November	Jono El Grande	Ny
November	Motorpsycho og Jaga Jazzist	Ny
November	Ingebrigt Håker Flaten	Ny
Desember	Jaga Jazzist	Ny
<b>Sum:</b>	19	0/0/19

## 2004

Måned	Band/utøver	Type jazz
Januar	Free Fall	Ny
Januar	Frode Gjerstad og Peter Brötzman	Ny
Januar	Frode Gjerstad og Borah Bergman	Ny
Januar	Rune Grammofon - samleplate	Ny
April	Ingar Zach og Ivar Grydeland	Ny
Mai	Bugge Wesseltoft	Ny
Juni	Lasse Marhaug	Ny
August	Lars Hornthvedt	Ny
August	Susanna and the Magical Orchestra	Ny
September	Maja Ratkje og Jaap Bloink	Ny
September	Maja Ratkje og Lasse Marhaug	Ny
September	Frode Gjerstad og Lasse Marhaug	Ny
September	Paal Nilssen-Love og Ken Vandermark	Ny
Oktober	Arve Henriksen	Ny
Oktober	Wibutee	Ny
Oktober	Jaap Bloink/Ingar Zach/Ivar Grydeland	Ny
November	Jon Balke - Magnetic North Orchestra	Ny
Desember	Nils Økland	Ny
<b>Sum:</b>	18	0/0/18

**2005**

<b>Måned</b>	<b>Band/utøver</b>	<b>Type jazz</b>
Januar	Food	Ny
Februar	Thomas Strønen og Ståle Storløyken	Ny
Februar	The Thing	Ny
April	Lasse Marhaug	Ny
April	Shining	Ny
April	Tord Gustavsen	Mainstream
April	Maja Ratkje og Lasse Marhaug	Ny
Mai	Jaga	Ny
Mai	Merriwinkle	Ny
Mai	Gjerstad/Hana/Olsen/Zanussi	Ny
Mai	Ultralyd	Ny
Juni	Hanne Hukkelberg	Ny
Juni	Jazzkammer	Ny
August	Cato Salsa Experience og The Thing m/ Joe McPhee	Ny
August	Andreas Meland og Lasse Marhaug	Ny
August	Paal Nilssen-Love og Lasse Marhaug	Ny
August	Paal Nilssen-Love og Nils Henrik Asheim	Ny
Oktober	The Thing	Ny
November	Free Fall	Ny
November	Paal Nilssen-Love	Ny
November	Supersilent	Ny
<b>Sum:</b>	21	1/0/20

## Vedlegg 4: Oversikt over anmeldelser – Jazz Journal International

1996

Måned	Band/utøver	Type jazz
Mars	Kjetil Bjørnstad	Pre-ny
Juni	Jan Garbarek	Pre-ny
<b>Sum:</b>	2	0/2/0

1997

Måned	Band/utøver	Type jazz
August	Terje Rypdal	Pre-ny
<b>Sum:</b>	1	0/1/0

1998

Måned	Band/utøver	Type jazz
Mars	Nils Petter Molvær	Ny
April	Arild Andersen	Pre-ny
August	Bjørnstad/Darling/Christensen/Rypdal	Pre-ny
September	Eivind Aarset	Ny
November	Laila Dalseth	Mainstream
November	Jan Garbarek	Pre-ny
November	Jan Gunnar Hoff	Mainstream
November	Knut Risnæs og Red Holloway	Mainstream
November	Frode Tingnæs	Mainstream
November	Christian Wallumrød Trio	Ny
Desember	Asmund Bjørken Sextet	Mainstream
<b>Sum:</b>	11	5/3/3

1999

Måned	Band/utøver	Type jazz
Februar	Egil Kapstad Trio	Mainstream
April	Dag Arnesen	Mainstream
August	Mari Boine Band	Ny
<b>Sum:</b>	3	2/0/1

## 2000

Måned	Band/utøver	Type jazz
Januar	Bugge Wesseltoft, NCOJ	Ny
Juni	Karin Krog og John Surman	Mainstream
Juli	Hot Club de Norvege	Mainstream
September	Bugge Wesseltoft, NCOJ	Ny
Desember	Lars Martin Myhre	Mainstream
<b>Sum:</b>	5	3/0/2

## 2001

Måned	Band/utøver	Type jazz
Mars	Arild Andersen	Pre-ny
Mars	Tu'ba	Pre-ny
Mai	Terje Gewelt	Mainstream
Juni	Sidsel Endresen	Ny
Juni	Trygve Seim	Ny
<b>Sum:</b>	5	1/2/2

## 2002

Måned	Band/utøver	Type jazz
Februar	Rebekka Bakken og Wolfgang	Mainstream
Juni	Einar Iversen	Mainstream
September	Håkon Kornstad Trio	Ny
November	Jan Garbarek	Pre-ny
November	John Pål Indeberg	Mainstream
<b>Sum:</b>	5	3/1/1

## 2003

Måned	Band/utøver	Type jazz
Januar	Sigurd Ulveseth Quartet	Mainstream
Februar	Laila Dalseth	Mainstream
Februar	Tore Johansen	Mainstream
April	Karin Krogh og Jacob Young	Mainstream
Mai	Laila Dalseth	Mainstream
August	(Ian Bellamy's) Food	Ny
September	Tore Johansen	Mainstream
Desember	Tord Gustavsen	Mainstream
Desember	Karin Krog	Mainstream
<b>Sum:</b>	9	8/0/1



## 2004

<b>Måned</b>	<b>Band/utøver</b>	<b>Type jazz</b>
Februar	Eivind Opsvik	Pre-ny
Mars	Marit Sandvik Band	Mainstream
Mars	Scorch Trio	Ny
April	Jan Kåre Hystad Kvartett	Mainstream
Mai	Robert Normann (relansering)	Mainstream
Desember	Arild Andersen	Pre-ny
Desember	Laila Dalseth	Mainstream
<b>Sum:</b>	7	4/2/1

## 2005

<b>Måned</b>	<b>Band/utøver</b>	<b>Type jazz</b>
Februar	Terje Gewelt	Mainstream
Februar	Frode Gjerstad Trio	Ny
Mars	Arild Andersen	Pre-ny
Mars	Jon Christensen	Pre-ny
Mai	Jan Garbarek	Pre-ny
Juni	Frode Berg	Mainstream
August	Bugge Wesseltoft	Ny
September	Tord Gustavsen	Mainstream
Oktober	Jon Balke - Magnetic North Orchestra	Ny
Oktober	Trygve Seim	Pre-ny
<b>Sum:</b>	10	3/4/3

## Vedlegg 5: Analyse av anmeldelser

### Supersilent: 1-3

**BBC** (anm.: Colin Buttimer)

1. Positiv
2. Nei
3. Denne anmeldelsen bærer preg av å være beskrivende framfor vurderende. Anmelderen tar for seg et utvalg låter på plata, og beskriver hva han hører i hver enkelt av dem. Med kommentarer som: "At times it is almost obliterated by electronic noise. An electrical hum beats an ineluctable pulse" og "this music imprints itself in the mind like a retinal afterimage, like a tattoo that will not fade". Han avslutter med kommentaren: "1-3 is vital music, not for the faint-hearted: don't be faint-hearted".

**The Guardian** (anm.: John L. Walters)

1. Moderat negativ
2. Nei
3. Kort, men noe vurderende anmeldelse skrevet som innledning til anmeldelse av "6"-plata. Han begynner med uttalelsen: "There are few albums more difficult to like than Supersilent 1-3 (Rune Grammofon), a 1997 triple CD that doesn't improve with familiarity" og avslutter med "for at the bleeding edge of improve and electronica there are plenty of bands treading a fine line between the incredible and the unbearable, between excitement and irritation".

**The Wire** (anm.: Martin Longley)

1. Positiv
2. Nei
3. Også denne anmeldelsen er primært beskrivende, og legger vekt på elementer som energi, støy og stemning, med kommentarer som: "...their noise lovingly sculpted into rich blizzard textures that create a mood of suspended stress" og "an electroacoustic glugging develops, as the improvisation gets heavier, harder, louder and crazier". Anmeldelsen avsluttes med følgende positive vurdering: "Taken in one sitting, this awesome set will leave the listener stunned, gratified, exhausted and quite possibly deafened".

### Supersilent: 6

**BBC** (anm.: Colin Buttimer)

1. Positiv
2. Nei
3. Igjen mest beskrivende, men med noe vurdering som for eksempel: "Great clattering, hollowed out drumming in the background" og "gorgeous, mellifluous tones". Anmeldelsen avsluttes med: "6 tracks for Supersilent 6. Where 7 goes I'll follow".

### **The Guardian** (anm.: John L. Walters)

1. Moderat negativ
2. Nei
3. Ingressen til denne anmeldelsen, som er skrevet sammen med anmeldelsen av "1-3"- plata, lyder: "Be careful of Supersilent's music: it's only a short step from the incredible to the unbearable". Anmelderen vektlegger også her utilgjengeligheten i musikken, og at musikerne gjør det vanskelig for lytteren. Han synes at det er mye støy, og lite struktur, og dette er noe han ikke setter pris på. Anmeldelsen avsluttes med: "For anyone still listening, the closing track, 6.6, has interesting traces of shape and melody, like the ice and lemon left after swiftly draining a stiff drink."

### **The Wire** (anm.: Mia L. Clarke)

1. Positiv
2. Nei
3. Musikalsk analyserende anmeldelse, med vektlegging av nye og spennende lydbilder. Anmelderen kommer med vurderinger som: "The mysterious intensity of this music, and the sense of space that it creates, manages to imbue everything, even silence, with an unexpected resonance" og "the gentle sustained chords and twisting guitar strings grandiosely break into a thrilling *War Of The Worlds* melee of blistering, elongated blasts of trumpet and heavy ride cymbal that congeal into an exhaustingly intense wall of sound". Hun avslutter med kommentaren: "with their random beat patterns and inconsistent pulses triggering a wealth of variation in their unprepared blueprints, ensuring Supersilent 6 never conceals into chunks of meaningless beauty."

### **Bugge Wesseltoft: New Conception of Jazz**

#### **Jazz Journal International** (anm.: Simon Adams)

1. Moderat positiv
2. Nei
3. Forholdsvis kort anmeldelse, med liten grad av vurdering. Anmeldelsen legger vekt på at musikken ikke er spesielt ny, og at mye av det er gjort før. Men anmelderen mener også at det finnes noen nye elementer, og at disse er vellykkede. Anmeldelsen avsluttes med: "Sometimes the effects strain to hard, elsewhere there is an elemental simplicity that carries all before it, but overall this is a bold set bursting with some good ideas".

### **Bugge Wesseltoft: Moving**

#### **BBC** (anm.: Peter Marsh)

1. Positiv
2. Nei (men nordisk jazz nevnes)
3. Forholdsvis vurderende og analyserende anmeldelse som vektlegger musikernes kvaliteter. Tar i bruk argumenter som: "superficially echo the likes of St Germain, except that the improvisational skills on show here are miles ahead of the usual jazz housers" og "'Yellow is the Colour' features Hakon Kornstad's Pharoah Sanders-esque tenor stylings and is simply beautiful – a sampladelic recasting of classic Impulse jazz which sounds completely unforced". Anmeldelsen avsluttes med: "Beautiful."

### **The Guardian** (anm.: John L. Walters)

1. Positiv (3 av 5 stjerner)
2. Nei
3. Kort, men forholdsvis vurderende anmeldelse. Anmelderen mener platen vil kunne fungere perfekt i klubbsammenheng, men at den faller litt gjennom når en hører på den hjemme. Han oppsummerer tilslutt: "On one level Wesseltuft has created a credible format for electric jazz fusion without getting into a nostalgia trip. On another, it doesn't quite deliver: the album remains strangely unmoving".

### **Silje Nergaard – Port of Call**

#### **The Guardian** (anm.: John L. Walters)

1. Positiv (3 av 5 stjerner)
2. Nei
3. Kort anmeldelse, med noe vurdering. For eksempel: "Nergaard's own tunes, such as Me Oh My, are surprisingly good" og "her voice is a flexible instrument, with an attractive catch that isn't a mannerism". Anmeldelsen avsluttes med: "Good songs, sung well".

### **Jan Garbarek – Visible World**

#### **BBC** (anm.: Garry Booth)

1. Positiv
2. I noen grad med uttalelsen: "the studio soundscape is illuminated by northern lights, a place inhabited by Lapp folklore"
3. Kort anmeldelse, med noe vurdering. Anmelderen legger vekt på Garbareks kvaliteter som saksofonist, og hans særegne musikk. Han avslutter med: "Garbarek, on peak form, soars confidently on his music thermal, to make some of the most blissful and natural improvised sounds imaginable".

#### **Jazz Journal International** (anm.: Michael Tucker)

1. Positiv
2. Nei
3. Faktabasert anmeldelse, med noe vurdering. Argumenterer for positiv vurdering med kommentarer som: "The combination on *Creek* of the earthiness of Katché's relaxed, beautifully turned shuffle rhythms with the spacious yearning of Garbarek's quintessentially sculpted soprano melody has a simple, almost pop-like magic (paralleled somewhat in the rocking development given to *Pygmy Melody*) that should catch many an ear". Anmelderen mener at det opptrer flere elementer som en har hørt før på denne platen, enn det som er vanlig med Garbarek. Men han avslutter med: "Given the nature of the album, however, familiar echoes were perhaps inevitable, no matter how imaginative the variety of arrangements".

### **The Wire** (anm.: Paul Stump)

1. Negativ
2. Nei
3. Analyserende og forholdsvis grundig anmeldelse, med overveiende negative vurderinger. Det eneste tilnærmet positive som blir sagt her er: "The only thing that rescues this from Kenny G territory is Garbarek's extraordinary control and sensitivity, notably in his trademark trills and arabesques in the upper register." Ellers avfeies denne platen med kommentarer som: "the most famous Norwegian saxophonist in the world, ever, just warbles keeningly on, like an immortal albatross. It seems like some kind of KLF piss-take on a quarter of a century of ECM's modish minimalism" og "bubblebath tonality can be excused, but not the tendency towards cinematic ear-massage evident here."

### **Jan Garbarek – In Praise of Dreams**

#### **BBC** (anm.: Peter Marsh)

1. Negativ
2. Nei
3. Forholdsvis grundig og vurderende anmeldelse. Anmelderen poengterer Garbareks kvaliteter som musiker, men synes ikke at plata lever opp til forventningene: "...it's too flimsy to support the weight of even the lowest expectations; it doesn't bear close listening and it doesn't work too well as aural wallpaper either". Anmeldelsen avsluttes med: "I suspect the patience of even the most diehard Garbarek fan will be tested; as the rest of us fall asleep, we might reflect on the aptness of the album's title".

#### **The Guardian** (anm.: Stuart Nicholson)

1. Positiv (4 av 5 stjerner)
2. Ja, med setningen: "Garbarek plays the kind of Nordic blues that projects the stark imagery of nature near the Northern Lights".
3. Noe vurderende anmeldelse. Argumenterer for den positive vurderingen blant annet med: "This neat touch of urban contemporaneity is balanced by Garbarek's bittersweet inferences to folkloric melodies and Kashkashian's haunting dialogues with the saxophonist that replay in the mind hours after the CD had finished", og avslutter med "and with pieces like "Knot in Place and Time", wet Sunday afternoons will never be the same again".

#### **Jazz Journal International** (anm.: Michael Tucker)

1. Positiv
2. Noe, feks "...of that Northern, granite-like authority...".
3. Beskrivende og vurderende anmeldelse med mye fokus på Garbareks drømmende lydbilde. Han trekker blant annet frem at: "The lilting call and response of the title track finds Garbarek and Kashkashian at their most folkish, but elsewhere the music is a practically unclassifiable (and fresh) blend of jazz, folk and classical sensibilities". Det avsluttes med: "if you do respond to the dreamer in Garbarek, you'll find much to praise (and enjoy) not only here, but throughout this unusually – and courageously – conceived album".

## **Arve Henriksen – Sakuteiki**

**BBC** (anm.: Peter Marsh)

1. Positiv
2. Nei
3. Grundig vurderende anmeldelse, med mye fokus på Henriksens spesielle tone og musikalske ferdigheter. Platen blir vurdert som: "rare and compelling beauty" og om Henriksens spesielle tone sier han: "often unrecognisable as a trumpet, Henriksen's tones are as rich and complex as anything conjured up by electronic means." Anmeldelsen avsluttes med: "Not a note out of place and played with it utmost care, this is musicmaking as natural and essential as breathing".

**The Wire** (anm.: Tom Perchard)

1. Positiv
2. Nei
3. Hovedsaklig beskrivende anmeldelse, hvor det i stor grad blir fokusert på Henriksens spesielle tone. Anmelderen mener at bruken av nye sammensatte uttrykk, er det som gjør denne platen så interessant, og han lar seg imponere av den musikalske kreativiteten. Anmeldelsen avsluttes med: "That the album was actually recorded in churches and studios in Norway – not to mention that Henriksen's delicate bamboo flute is actually a brazen military horn – only highlights the beautiful seriousness of Henriksen's cultural transposition".

## **Arve Henriksen – Chiaroscuro**

**BBC** (anm.: Colin Buttmer)

1. Positiv
2. Ja. Anmeldelsen begynner med: "Arve Henriksen is a trumpeter whose name will be familiar to anybody listening to the new music flowing out of Norway the past decade or so."
3. Grundig anmeldelse, også her med vekt på Henriksens spesielle tone. Han blir beskrevet som en "remarkably experimental trumpet stylist" og anmelderen understreker flere ganger det vakre i musikken. Dette med uttalelser som: "a momentary reminder of the beauty that it's possible to realise if we're only given the chance", "Arve Henriksen's music effects a union of both the contemplation of nature and the expression of unmediated feeling" og "he expresses emotion in the same intensely heightened, verging on hallucinatory, way that the Fauves used colour".

**The Wire** (anm.: John Gill)

1. Positiv
2. Nei
3. Beskrivende framfor vurderende anmeldelse, hvor mye av plassen går til å plassere Henriksen uttrykksmessig ved hjelp av sammenligning med andre musikere og musikalske uttrykk. Også her fokuseres det mye på Henriksens spesielle og vakre tone, og anmeldelsen avsluttes med: "Certainly, this beautiful CD is the first recording to make me cry in a very long time".

## **Nils Petter Molvær - Khmer**

**Jazz Journal International** (anm.: Michael Tucker)

1. Positiv
2. Nei
3. Beskrivende og lite vurderende anmeldelse. Legger vekt på Molværs kvaliteter som musiker, og ellers blir musikken beskrevet som "groovy" og økonomisk. Anmeldelsen avsluttes med: "into a largely meditative dreamscape of East-West modality".

**The Wire** (anm.: Rob Young)

1. Positiv
2. Nei
3. Moderat vurderende anmeldelse, med mye fokus på ECM og en kritikk av platene på dette selskapet de siste årene som anmelderen mener har behov for fornying. Og det mener han denne platen har klart. Han uttaler også at: "the closing three track sequence constitutes the finest 12 minutes ECM have released in a very long time".

## **Nils Petter Molvær – Streamer**

**The Guardian** (anm.: Geoff Dyer)

1. Positiv (4 av 5 stjerner)
2. I noen grad, med uttalelsen: "But the future was already heard in Oslo".
3. Lang anmeldelse med biografisk preg, framfor vurdering. Anmeldelsen nevner den aktuelle platen kun i liten grad, men sier om konserten som store deler av plata er hentet fra at: "It was an amazing gig: dark, banging, funky, rocking – but with the trumpet always at the still centre of the swirl".

## **Tord Gustavsen Trio – Changing Places**

**BBC** (anm.: Peter Marsh)

1. Positiv
2. Nei
3. Beskrivende og vurderende anmeldelse. Anmelderen legger vekt på at musikken er vakker og romantisk, og mener at platen er: "a beauty, less abstract perhaps than Bley, but soaked in a hushed, delicate romanticism that is hard to resist". Han avslutter med kommentaren "A truly beautiful record that (if there's any justice) will find a place as one of ECM's finest releases of the last few years, and probably a place in your heart too. Gorgeous".

**Jazz Journal International** (anm.: Barry McRae)

1. Negativ
2. Nei
3. Kort, men vurderende anmeldelse. Anmelderen mener platen er kjedelig. Dette argumenterer han for med kommentarer som: "His dept touch and gentle delivery become a drawback as one reflective performance follows another" og han avslutter med: "To describe an album as soporific can visit the accusation of "superficial listener" on the critic. On this occasion that chance must be taken".

## **Tord Gustavsen Trio – The Ground**

**BBC** (anm.: Martin Longley)

1. Positiv
2. Nei
3. Vurderende anmeldelse, men mange henvisninger til den forrige plata som anmelderen mener var fortreffelig. Det fokuseres mye på den vakre og til tider meditative musikken på platen, og anmelderen mener at "It has a kind of pre-meditated tentativeness; a deliberate uncertainty" og at "the soloing is so decelerated that it sounds like composition". Anmeldelsen avsluttes med: "This album doesn't elicit a fixed, strong response, like its predecessor. It floats between shallow and deep".

**The Guardian** (anm.: John Fordham)

1. Positiv (4 av 5 stjerner)
2. Nei
3. Vurderende anmeldelse, hvor det legges vekt på Gustavsens minimalistiske og vakre musikk. Anmelderen uttaler at "Gustavsen's tunes sound like a mix of romantic-classical rhapsodies and very slow soul ballads given a little jazzy push whenever they risk getting becalmed. (It's this mix that is the source of his cross-genre success.)" og argumenterer videre med at "Gustavsen may not play many notes, but he makes them all count, and Vespestad's patient, multi-textured drumming is hypnotic listening".

**The Guardian** (anm.: Stuart Nicholson)

1. Positiv (5 av 5 stjerner)
2. Nei
3. Vurderende anmeldelse med svært positiv vurdering av plata. Inngressen lyder: "Melancholia is marvellous – and quiet". Anmelderen mener Gustavsen er en "pianist of poetic cast, an exceptionally lucid player with a sure sense of melodic structure and an often astonishing lyrical imagination" og avslutter med "Spellbinding stuff".

**Jazz Journal International** (anm.: Simon Adams)

1. Positiv
2. Nei
3. Kort, men vurderende anmeldelse, med fokus på Gustavsens minimalistiske og vakre musikk. Anmelderen sier blant annet at "Gustavsen certainly relishes understatement, never rising much above a reverential hush and rarely playing two notes when one well-placed finger will do. But he is also not afraid of giving his romantic, soulfully melodic lines a well-timed prod when things get slow, transforming them on the spot into much more complex affairs" og avslutter med: "Highly engaging, emotionally deep and utterly ravishing, this is a faultless album by a must-see-and- hear musician".

**The Wire** (anm.: Andy Hamilton)

1. Positiv
2. Nei
3. Veldig kort anmeldelse, men med noe vurdering. Også her fokuseres det på at Gustavsen presenterer en minimalistisk og vakker musikk. Han hevder at "It doesn't sound like Gustavsen is working up a sweat on what is a very focused recording – haunting, atmospheric and austere beautiful Ambient jazz".



## **The Thing – Garage**

**BBC** (anm.: Peter Marsh)

1. Positiv
2. Nei
3. Lang og analyserende anmeldelse. Anmelderen vektlegger energien i musikken i sine vurderinger. Han mener at "the sheer power they generate from wood, metal, breath and muscle is stunning" og "The multi-limbed intensities of the closing title track are almost too much to take in as bass, drums and horn indulge in a heated exchange of rhythmic detonations, screams and flurries".

**The Guardian** (anm.: Kitty Empire)

1. Positiv
2. Nei
3. Kort anmeldelse, med noe vurdering. Også her er det den veldige energien til bandet som vektlegges og anmeldelsen avsluttes med: "It will clear the cobwebs from your ears, at the very least".

**The Wire** (anm.: Mike Barnes)

1. Positiv
2. Nei
3. Forholdsvis grundig vurderende anmeldelse med mye fokus på bandets energi. Anmelderens hevder at den blanding av stilarter som The Thing tar for seg, historisk sett ofte har vist seg mislykket. Derimot mener han at det i dette tilfellet fungerer veldig bra: "Conversely, rock music requires a looseness and singlemindedness that often elude those with the superior chops. But on the opening cut here, a cover of 'Art Star' by The Yeah Yeah Yeahs, the trio allay such fears by making a strong statement of the melody, before turning on the song and eviscerating it with evident relish". Anmelderen avslutter med å si at platen er en suksess, men med en innvending om at Nilssen-Love og Håker Flaten burde kommet mer frem.

## Vedlegg 6: Turnéoversikt, utvalg artister; 1998-2006<sup>1</sup>

### Supersilent (impro)<sup>2</sup>:

Dato	By	Sted/arrangement
16.11.2000	London	Royal Festival Hall, Pursell Room
22.05.2003	Exeter	Phoenix
23.05.2003	Bath	Pavilion/International Music Festival
25.05.2003	Salisbury	Salisbury Art Centre/Salisbury Festival
26.05.2003	Birmingham	Medicine Bar
27.05.2003	Liverpool	Unity Theatre
28.05.2003	London	93 Feet East
27.03.2004	Rye, East Sussex	Camber Sands Holiday Centre/All Tomorrow's Parties Festival
19.11.2005	Huddersfield	Lawrence Batley Theatre/Huddersfield Contemporary Music Festival
08.12.2005	London	Barbican Centre (m/ Terje Rypdal)
<b>Sum</b>		10

### Bugge Wesseltoft (elektronikajazz)<sup>3</sup>:

Dato	By	Sted/arrangement
apr.99	London	Ronnie Scott
feb.2000	London	Live at Gilles Peterson, BBC 1
feb.2000	London	Jazz Cafè
des.2000	London	London Jazz Festival
feb.2001	London	Jazz Cafè
28.04.2002	London	Cargo
mai.2002	Cheltenham	Cheltenham Jazz
29.11.2002	Birmingham	Irish Club
14.04.2004	Brighton	Brighton Dome
15.04.2004	Leicester	De Monfort Hall
16.04.2004	Bristol	Colston Hall
18.04.2004	Basingstoke	Anvil Art Centre
20.04.2004	Manchester	Bridgewater Hall
22.04.2004	Edinburgh	Usher Hall
23.04.2004	Coventry	Warwick Arts Centre
24.04.2004	Newcastle	Opera House
25.04.2004	Glasgow	Arches
28.04.2004	Northampton	Derngate
29.04.2004	London	The Barbican
03.03.2005	London	Fabric Fresh Air
03.06.2005	London	Jazz Cafè
30.03.2006	London	Jazz Cafè
<b>Sum</b>		22

<sup>1</sup> Jan Garbarek mangler i oversikten grunnet problemer med framskaffing av materialet. Angående 2006, viser oversikten kun konserter fram til mai.

<sup>2</sup> *Supersilent* ble oppstartet i 1997, og startet konsertvirksomhet i mai dette året. Tilgjengelig konsertoversikt viser bare spillejobber fra 2000. Denne oversikten kan derfor være mangelfull. Kilde til konsertoversikt: [www.supersilence.net](http://www.supersilence.net), den 16.06.06.

<sup>3</sup> Første spillejobb med *NCOJ* i mai 1996. Kilde til konsertoversikt: [www.wesseltoft.de](http://www.wesseltoft.de), den 16.06.06, og den 29.01.2005 fra Wesseltoft (intervju). Musiker/*Jazzland Recordings*..

#### Silje Nergaard (mainstream, vokaljazz)<sup>4</sup>:

Dato	By	Sted/arrangement
11.04.2001	London	Ocean
17.06.2002	London	Ronnie Scott
18.06.2002	London	Ronnie Scott
19.06.2002	London	Ronnie Scott
20.06.2002	London	Ronnie Scott
21.06.2002	London	Ronnie Scott
22.06.2002	London	Ronnie Scott
26.07.2002	Edinburgh	The Hub/Edinburgh International Jazz & Blues Festival
02.05.2004	Cheltenham	Cheltenham International Jazz Festival
31.07.2004	Edinburgh	Queens Hall/Edinburgh International Jazz & Blues Festival
20.11.2004	London	Pizza Express/London Jazz Festival
21.11.04	London	Soho Jazz Club/London Jazz Festival
<b>Sum</b>		12

#### Arve Henriksen (avant garde)<sup>5</sup>:

Dato	By	Sted/arrangement
mai.2003		Midnight Sun Tour
nov.2003	London	Purcell Rooms/London Jazz Festival m/ Terje Isungset
nov.2003	London	Purcell Rooms/London Jazz Festival m/ Terje Isungset
nov.2003	London	Den Norske Ambassade
18.11.2004	London	Queen Elizabeth Hall/London Jazz Festival m/Dahfer Youseff
19.11.2004	Exeter	Phoenix m/ Dahfer Youseff
21.11.2004	Huddersfield	Huddersfield Contemporary Music Festival m/ Dahfer Youseff
24.11.2004	Nottingham	Nottingham Lakeside Art Centre m/ Dhafer Youseff
25.11.2004	Southampton	Southampton Turner Sims Concert Hall
mai.2006	Glasgow	Glasgow Internasjonale Festival og Centre of Contemporary Art
10.05.2006	Leeds	West Yorkshire Playhouse m/ London Synf.
11.05.2006	Leeds	Leeds Parish Church
<b>Sum</b>		12

<sup>4</sup> Silje Nergaard har vært utøvende artist i alle fall siden 1990. Men den første spesifikke jazzplata, *Port of call*, kom i 1996. Kilde til konsertoversikt: [www.silje.nl](http://www.silje.nl), den 17.06.06

<sup>5</sup> Arve Henriksen ga ut sin første plate som soloartist i 2001. Konsertoversikt innhentet den 15.06.06 fra Eldridge (e-post). *SoundUK*. og [www.kalleklev.no](http://www.kalleklev.no), den 19.06.06. Med forbehold om mangler.

### Nils Petter Molvær (elektronika jazz)<sup>6</sup>:

Dato	By	Sted/arrangement
05.07.1998	Glasgow	Glasgow Jazz Festival
06.07.1998	London	Jazz Cafè
28.02.2002	London	Marquee Club
12.10.2002	London	Fertilizer Festival
28.10.2002	London	Marquee Club
11.03.2003	London	The Barbican
02.05.2003	Cheltenham	Cheltenham International Jazz Festival
29.06.2003	Glastonbury	Contemporary Performing Arts Festival
16.10.2003	London	Amnesty International at the ICA
20.08.2004	London	BBC Studio session (Late Junction)
10.09.2004	London	Cargo
12.09.2004	London	XFM - live opptak
03.03.2005	London	Fabric/Sunkissed festival
18.03.2005	Exeter	Phoenix Art
19.03.2005	Gateshead	The Sage/Gateshead Int. Jazz Festival
<b>Sum:</b>		15

---

<sup>6</sup> Nils Petter Molvær har vært aktiv jazzmusiker siden 70-80-tallet, men etablerte i 1997 et nytt elektronisk-musikalsk uttrykk med plata *Khmer*. Kilde til konsertoversikt: [www.molvaer.de](http://www.molvaer.de), den 16.06.06.

### Tord Gustavsen (mainstream)<sup>7</sup>:

Dato	By	Sted/arrangement
29.04.2004	Bristol	St.George's
04.05.2004	Brighton	Brighton Dome/Brighton Festival
05.05.2004	Nottingham	Djangoli Recital Hall, Lakeside Arts Centre
06.05.2004	York	Sir Jack Lyons Concert Hall/Spring Festival
07.05.2004	Norwich	The Playhouse Theatre/Norfolk & Norwich Festival
08.05.2004	London	Purcell Room
09.05.2004	Oxford	St. Hilda's College
11.05.2004	Southampton	Turner Sims Concert Hall
13.05.2004	Glasgow	CCA
16.07.2005	Lichfield	Lichfield Festival
29.07.2005	Manchester	Manchester Jazz Festival
30.07.2005	Aldeburgh	Snape Maltings
14.08.2005	Brecon	Brecon Jazz Festival
04.10.2005	Birmingham	Midland Arts Centre
05.10.2005	Glasgow	CCA
06.10.2005	Bristol	St.George's
07.10.2005	Oxford	St. Hilda's College
08.10.2005	Nottingham	Lakeside Arts Centre
09.10.2005	Leeds	The Venue
11.10.2005	Basingstoke	The Anvil
12.10.2005	Gateshead	The Sage
11.11.2005	London	Wigmore Hall/London Jazz Festival
12.05.2006	Norwich	Norfolk and Norwich Festival
<b>Sum:</b>		23

### The Thing (frijazz/rock)<sup>8</sup>:

Dato	By	Sted/arrangement
Nov 2001	London	London Jazzfestival
April 2005	London	Bardens
26.04.2006	London	La Scala
<b>Sum:</b>		3

<sup>7</sup> Tord Gustavsen Trio ga ut sin første plate i 2003 og startet også å turnere dette året. Konsertoversikt er hentet fra [www.tordg.no](http://www.tordg.no), den 16.06.06.

<sup>8</sup> The Thing ble oppstartet i 2000, og startet turnévirksomhet dette året. Konsertoversikt er hentet den 13.06.06 fra Nilssen-Love (e-post).