JØRGEN LANGDALEN

Musikkliv og musikkpolitikk

En utredning om musikkensemblene i Norge

2. utgave

NORSK
KULTURRÅD

Copyright © 2008 by Norsk kulturråd
All rights reserved
Utgitt av Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget

ISBN 978-82-7081-140-3

Grafisk produksjon: John Grieg AS, Bergen
Omslagsdesign ved forlaget
Sideombrekking: Laboremus Prepress AS

Forsidebilde: Verena Winkelmann, Min Balkong, 2002 © Verena Winkelmann 2007.
Bildet er fra en performance, der kunstneren iscenesatte en høyblokk i Leipzig (tidligere DDR). Hver dag klokken 1900 i en uke, gikk beboerne ut på sine balkonger og utførte hverdagslige handlinger. På gaten sto det et publikum og så på.

Spørsmål om denne boken kan rettes til:
Fagbokforlaget
Postboks 6050, Postterminalen
5892 Bergen
Tlf.: 55 38 88 00 – Faks: 55 38 88 01
E-post: fagbokforlaget@fagbokforlaget.no
www.fagbokforlaget.no

For mer informasjon om Norsk kulturråd og kulturrådets rapportserie:
www.kulturrad.no

Norsk kulturråds utgivelser omfatter skrifter som kan ha forsknings- og utredningsmessig interesse for Norsk kulturråd, for deler av norsk kultur- og samfunnsliv, og for forskere og utredere på kulturfeltet.

Utgivelsene redigeres av Norsk kulturråds utredningsseksjon og utgis av Norsk kulturråd i samarbeid med Fagbokforlaget. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i rapportene, står for den enkelte forfatters regning – og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

Forord til 2. utgave

Denne rapporten ble opprinnelig skrevet i 2002 på oppdrag fra Norsk kulturråd. Oppdraget besto i å utrede situasjonen for de frie, profesjonelle musikkensemblene og foreslå kulturpolitiske tiltak. Musikkensemblefeltet var et felt i musikklivet som Kulturrådet i noen år hadde viet spesiell oppmerksomhet, ikke minst med den såkalte ensemblestøtteordningen (opprettet i 1997).

I arbeidet med undersøkelsen ble det klart at musikkensemblefeltet måtte defineres temmelig vidt. Jeg kom fram til at alle slags samspillkonstellasjoner i alle musikksjangere måtte tas i betraktning dersom hensikten var å skape en god bakgrunn for politisk tenkning på feltet. Utredningen ble både lang og omfattende og kom til å berøre de fleste sidene av norsk musikkliv og norsk musikkpolitikk. Den brede tilnærmingen er formodentlig en av grunnene til at rapporten fremdeles blir lest og fortjener å gis ut på nytt – så vidt jeg vet, finnes det ikke noen annen lignende sammenfattende behandling av norsk musikkliv og norsk musikkpolitikk mellom to permer.

I årene som har gått, er selvsagt mye forandret i musikklivet og musikkpolitikken. Likevel var det uaktuelt å lage en ny og oppdatert versjon av rapporten – det ville være ensbetydende med å skrive den på nytt fra bunnen av. Derfor trykkes den uforandret, bortsett fra en del rent

språklige justeringer. Men siden den altså viser situasjonen slik den var for seks år siden, er det nødvendig med noen kommentarer.

Framstillingen av musikkensemblene og deres virksomhet i det omfattende kapittel 2 må leses som et tidsbilde fra begynnelsen av tiåret. Det sier seg selv at de mange aktørene som omtales – musikere, ensembler, grupper, band – har gått videre. Deres situasjon kan være helt annerledes i dag enn for seks år siden. Noen har lagt opp, nye har kommet til. Likevel tror jeg kapitlet gir et bilde av musikklivet som fremdeles sier mye om virkeligheten der ute. De generelle utviklingstrekkene er så vidt jeg kan se, fremdeles de samme, i mange tilfeller er de enda tydeligere. Feltet er fortsatt preget av høy kvalitet og et stort kunstnerisk mangfold. Det er stadig en økende tendens til oppløsning av de estetiske, kulturelle og økonomiske skillelinjene som tidligere holdt de ulike musikkformene innenfor separate kretsløp. Sjangerhierarkiet fortsetter å erodere. Den økonomiske situasjonen for ensembler, grupper og band har heller ikke endret seg grunnleggende. De fleste kombinerer beskjedne markedsinntekter med like beskjedne offentlige tilskudd og store mengder ubetalt arbeid. Jeg tror det fortsatt er relativt få som avviker vesentlig fra denne modellen, selv om det, den gangen som nå, finnes enkeltaktører som enten er spesielt prioritert i kulturpolitikken, eller som genererer store markedsinntekter. Det har imidlertid vært en del betydelige påplusninger i de relevante statlige støtteordningene, og disse er omtalt nedenfor. Musikkmarkedet på sin side har knapt blitt mer forutsigelig, og inntekter fra markedet er fortsatt vanskelig å budsjettere med. Dessuten lever alle aktørene i en tilstand av kontinuerlige strukturendringer, drevet av den teknologiske og økonomiske utviklingen som stadig mer radikalt omskaper vilkårene for produksjon og formidling av musikk – ikke minst endres teknologien for distribusjon og bruk av musikk.

Også framstillingen av den statlige musikkpolitikken i kapittel 3 og 4 er ennå dekkende for dagens situasjon. De frie aktørene i musikken – altså grupper og musikere som arbeider utenfor de faste konsertinstitusjonene – betjenes i 2008 av et apparat av tilskuddsordninger som er svært likt det som var i bruk i 2002. Men noen endringer har det vært, enkelte av dem i tråd med rapportens anbefalinger. Jeg skal ta tak i noen av dem.

En av tilrådingene i rapporten er at tilskuddsordningene som gjelder de frie musikkaktørene – i hovedsak ordninger forvaltet av Norsk kulturråd – ikke bør være sjangerspesifikke, altså ikke bør være rettet mot én enkelt musikksjanger. I stedet bør de rettes mot spesifikke ledd i produk-

sjons- og formidlingskjeden uavhengig av sjanger og for eksempel sikte mot å dekke behovet for støtte til repertoarutvikling, til plateinnspilling, turné og lignende. Ensembler i alle sjangere har i varierende grad behov for støtte i alle ledd, og med felles sjangernøytrale støtteordninger kan innsatsen fortløpende justeres ut fra konkrete faglige vurderinger av situasjonen for bestemte aktører eller grupper av aktører.

I 2002 var da også Kulturrådets tilskuddsordninger med noen få unntak av den sjangeruavhengige typen, og slik er situasjonen fremdeles. Men fortsatt er det en tendens blant politikerne til å lansere skippertak eller løft for en bestemt musikkform og foreslå nye sjangerspesifikke tilskuddsordninger. Slike ordninger vil som regel doble eksisterende, sjangernøytrale Kulturråd-ordninger, som med en større avsetning kunne ivaretatt det samme behovet, dog uten den samme politiske signaleffekten. Siden rapporten ble utgitt, er det på KrF-kulturministerens initiativ opprettet en egen støtteordning for kirkemusikk, til tross for at alle de eksisterende ordningene på forhånd gav tilskudd til kirkemusikk, og Arbeiderpartiets kulturminister har gitt turné- og arrangørstøtten for rock og populærmusikk (TARP-ordningen, tidligere kalt TTF-ordningen) et betydelig løft. Slik kommer politikernes ønske om å foreta tydelige enkeltprioriteringer på kollisjonskurs med Kulturrådets ønske om å gjøre fortløpende kunstfaglige vurderinger av søkerne uten å skjele til musikksjanger.

Denne interessemotsetningen mellom politikerne og Kulturrådet har også preget forvaltningen av generelle driftstilskudd til ensemblene. Dette er beskrevet inngående i rapporten. Med sin generelle ensemblestøtteordning imøtekommer Kulturrådet behovet for så vel kortsiktig prosjektstøtte som langsiktig driftsstøtte. Da ordningen ble opprettet på slutten av 1990-tallet, gikk Kultur- og kirkedepartementet inn for at noen ensembler som i en tid hadde fått tilskudd fra poster for faste tiltak i statsbudsjettet, skulle sees i sammenheng med ensemblestøtteordningen, slik at man la til rette for en helhetlig ensemblepolitikk. Tilskuddene til disse ensemblene ble derfor lagt inn i Norsk kulturfond – budsjettavsetningen som forvaltes av Kulturrådet – med sikte på en samordning med ensemblestøtteordningen på sikt. Men i tiden etter at rapporten kom ut, er dette prinsippet reversert ved at en rekke ensembler på politisk initiativ er hentet ut av Kulturrådets ensemblestøtteordning, overført til de samme postene for faste tiltak og dermed brakt utenfor rekkevidde av den fortløpende faglige evaluering og prioritering som Kulturrådet driver i sin forvaltningspraksis. Dette gjelder i kronologisk rekke-

følge Det Norske Kammerorkester, Oslo domkor, Nidarosdomens Guttekor, Trondheim Jazzorkester, Trondheimsolistene, BIT 20 Ensemble, Oslo Sinfonietta, Bodø Sinfonietta og Ungdomssymfonikerne. Også på dette punktet står politikernes ønske om å gjøre tydelige enkeltprioriteringer i motsetning til Kulturrådets insistering på en helhetlig kunstfaglig forvaltning. For ensemblene selv kan det synes som en æresbevisning og som en sikring av langsiktig drift når man får «fast plass» på statsbudsjettet, men samtidig blir tilskuddet erfaringsmessig frosset på det nivå det hadde ved overføringen, og man er avskåret fra vesentlig uttelling i forbindelse med særlige satsninger som følge av faglige vurderinger. Reguleringen av tilskuddene til faste tiltak i kulturkapitlene i statsbudsjettet er som regel rent inkrementell.

I begge disse tilfellene anfektes et grunnprinsipp som ble innført i norsk kulturpolitikk i og med opprettelsen av Norsk kulturråd i 1965 – prinsippet om armlengdes avstand i kulturpolitikken. Mange europeiske land opprettet i etterkrigstiden rådsorganer med fagfolk fra kulturlivet som skulle stå for fordelingen av (noen av) pengene de folkevalgte bevilget til kulturformål. Velkjent er for eksempel britenes Arts Council og kulturrådene i de nordiske landene. Hensikten med å flytte ansvaret fra politikerne til fagmiljøene var dels å beskytte kunstens frihet fra politisk kontroll, dels å sikre høy fagkompetanse i tilskuddspraksisen. (Det samme prinsippet ble fulgt i opprettelsen av forskningsråd i de fleste europeiske land.) Men i Norge har kulturrådsmodellen aldri oppnådd full tillit og legitimitet, verken i politikken eller i offentligheten forøvrig. Den tradisjonelle motviljen mot den såkalte finkulturen har tæret på den generelle tilliten til Kulturrådet. Dermed har det også vært lettere for politikerne å skape seg handlingsrom i kulturpolitikken, en symbolladet arena hvor den offentlige oppmerksomhet er stor sett i forhold til størrelsen på pengesummene som bevilges. Den herværende rapporten advarer mot denne tendensen, som fører til en skippertakspreget og lite planmessig utvikling av kulturpolitikken hvor det fokuseres på enkeltaktører eller enkelte musikkformer snarere enn på behovet for å se sammenhengene i musikklivet.

På dette punktet er det lett å se at rapporten ikke har hatt særlig påvirkningskraft. Under den nåværende regjeringen synes tvert imot prinsippet om armlengdes avstand å ha en svakere stilling enn noen gang. Dette viser seg blant annet i skjebnen til den såkalte post 74 på statsbudsjettet. Denne posten omfatter en rekke ulike tiltak som gjennom årene er blitt overført

til Kulturrådets ansvar. Kulturrådet har forvaltet posten som delegert forvaltningsoppgave på oppdrag fra Kultur- og kirkedepartementet, ved siden av hovedoppgaven med å fordele midlene i Norsk kulturfond. Dette gav Kulturrådet i prinsippet økt handlingsrom gjennom forvaltningen av en stor tilleggsportefølje av faste tiltak. Men fra og med 2007 er det Kultur- og kirkedepartementet selv som fremmer forslag til Stortinget om fordelingen av midlene på post 74. Dermed har departementet tatt tilbake kontrollen over en pengesekk på 120 millioner kroner. Det skal imidlertid nevnes at Kulturrådet selv i liten grad greide å utnytte det handlingsrommet forvaltningen av post 74 i prinsippet gav.

Et annet eksempel som viser ønsket om politisk kontroll, gjelder Kulturfondet selv. Tidligere ble grovfordelingen av fondsmidlene – det såkalte fordelingsbudsjettet – fastsatt av Kultur- og kirkedepartementet etter at Kulturrådet hadde fremmet forslag i den såkalte budsjettsøknaden til departementet. Departementet la fram endelig fordelingsbudsjett i sitt tildelingsbrev til Kulturrådet. Men fra og med 2008 er fordelingsbudsjettet blitt en politisk sak – det spesifiseres av departementet i forslaget til statsbudsjett og vedtas i Stortinget uten at Kulturrådet selv er involvert i prosessen. Videre er Kulturfondet, som tidligere var plassert samlet som en særskilt post i kapitlet for allmenne kulturformål i statsbudsjettet, nå spredd over en rekke nyopprettede poster, én for hvert av fagkapitlene: musikk, scenekunst, billedkunst, og så videre – noe som bidrar til viske ut Kulturfondets, og dermed Kulturrådets, identitet og profil. I budsjettinnstillingen fra Stortingets familie- og kulturkomité protesterer opposisjonens representanter mot disse endringene, som etter deres oppfatning «sentraliserer makt til politiske organer, noe som er uheldig i forhold til behovet for et fritt og uavhengig kulturliv». Men ulykkeligvis må det konstateres at ikke engang Kulturrådet selv i de seinere årene har stått på barrikadene for prinsippet om armlengdes avstand i kulturpolitikken.

En anbefaling fra rapporten som imidlertid til en viss grad et blitt fulgt, gjelder størrelsen på bevilgningene til det frie musikkfeltet. Rapporten beskriver ensemblestøtteordningen som underfinansiert. Avsetningen til denne ordningen lå i 2002 på 6,5 milloner kroner, og i tillegg kom drøyt 8 millioner kroner til et antall ensembler med faste tilskudd utenfor ensemblestøtteordningen, slik at ensemblefeltet var tilgodesett med en samlet sum på bortimot 15 millioner kroner. I mellomtiden er avsetningen til ensemblestøtteordningen økt til cirka 18 millioner kroner, og regner vi inn tilskuddene til de ensemblene som i samme periode

er overført til poster for faste tiltak i statsbudsjettet, går det samlede beløpet opp i 31,5 millioner kroner. Dette øker handlingsrommet i ensemblestøtteordningen betydelig, særlig ved at det blir mulig å ta inn flere nye aktører som tidligere ikke har fått ensemblestøtte. Likevel mener Kulturrådet at ordningen er langt fra å utnytte det uinnløste potensialet som forsatt finnes i ensemblefeltet.

Rapporten tar også til orde for en sterkere differensiering av ensemblestøtten, både med hensyn til tilskuddenes størrelse og med hensyn til langsiktigheten. Også dette er til en viss grad blitt fulgt opp. I takt med økningen i de totale rammene for ordningen har Kulturrådet utvidet sin praksis med å gi enkelte ensembler tilsagn om flerårige tilskudd. I 2002 fikk tre av 37 ensembler tilsagn om tilskudd de følgende år. Per i dag er 25 av i alt 95 ensembler inne i slike flerårige bevilgningsløp.

Også andre viktige støtteordninger har fått økt sine rammer. Det gjelder Kulturrådets tilskudd til bestillingsverk, som har økt fra 2,5 millioner kroner i 2001 til 7 millioner kroner i 2007. Innkjøpsordningen for fonogrammer har økt fra 6,2 millioner kroner til 13,4 millioner kroner i samme tidsrom. Festivalstøtteordningen har økt fra 21,8 millioner kroner til rundt 28 millioner kroner (samtidig er flere festivaler overført fra Kulturrådets forvaltning til poster for faste tiltak, slik at den reelle økningen til formålet også her blir større). Ikke minst har turné- og arrangørstøtten for rock og populærmusikk (TARP-ordningen, tidligere TTF-ordningen) fått økt rammene fra 4 til 9 millioner kroner (hvorav 5 millioner er turnéstøtte til utøverne og 4 millioner går til arrangører og festivaler). Den omtalte kirkemusikkordningen, som ble etablert i 2005 med en sum på 3 millioner kroner, har fått økt sin avsetning til 5,3 millioner i 2008.

Rapporten tar til orde for en økt satsing på utvikling av arrangørleddet, ettersom dette er et kritisk punkt for musikere og ensembler. Her er det skjedd lite eller ingenting. Det mest oppsiktsvekkende er kanskje at Kultur- og kirkedepartementet valgte å legge ned en viktig arrangørstøtteordning, den såkalte LOK-ordningen (tilskudd til lokale musikktiltak). Til gjengjeld har departementet avsett Norsk Rockforbund med en ekstra million til en ny klubbstøttordning. Men noen planmessig satsing på arrangørfeltet er det forløpig ingen tegn til, til tross for mange gode forslag både fra Norsk kulturråd og aktørene i feltet.

Rapporten tar også til orde for en sterkere satsing på korfeltet, en satsing som har vært etterlyst i mange år. Dette har man tatt tak i. I statsbudsjettet for 2007 ble det satt av midler til en treårig forsøksordning for

profesjonalisering av kor, med et tilskuddsbeløp på i alt 4 millioner kroner. Prosjektet ledes av Kulturrådet.

En tilskuddsordning som får positiv omtale i rapporten – aspirantordningen – er i likhet med LOK-ordningen blitt nedlagt.

Oppsummeringsvis er det likevel kontinuiteten i den statlige musikkpolitikken som er mest framtredende de siste årene, og jeg håper at rapporten som her utgis på nytt, fortsatt kan tjene som en introduksjon til dette spennende feltet.

Første utgave av rapporten hadde et omfattende tabellmateriale som dokumenterte de tallrike tilskuddsordningene på musikkområdet i 2001 (søknader, tildelinger, osv.). Dette materialet er utelatt i den nye utgaven, men interesserte kan studere det i den opprinnelige utgaven som er tilgjengelig som pdf-fil på Kulturrådets hjemmesider.

Oslo, januar 2008

Jørgen Langdalen

Innhold

1 Innledning 15
Bakgrunn 15
Frie, profesjonelle musikkensembler? 18
Ensembler, orkestre, grupper og band 19
Institusjonalisering 20
Profesjonalitet og kvalitet 23
Avgrensning 23
Kilder og metoder 24

2 Ensemblenes virksomhet og økonomi 29
Et heterogent felt 29
Sjanger, estetikk, kontekst 31
Høyt og lavt i musikken 31
Estetisk orientering
– tradisjonalisme, modernisme, postmodernisme 34
Profesjonalitet og kvalitet 43
Sjanger 44
Reproduksjonen av sjangrene 48
Oppløsningen av sjangrene 51
Kunstnerisk forankring 57
Lokalisering og lokal forankring 59

Produksjon 62
Skapende og utøvende virksomhet 64
Produksjon og formidling 69
Konsert 72
Plateproduksjon 72
Kringkasting 73
Pedagogiske opplegg 75
Publikumsarbeid og markedsføring 76
Kunstnerisk samarbeid 80
Forholdet mellom ensemblene og symfoniorkestrene 84
Internasjonal virksomhet 85
Rikskonsertene 88
Organisering, besetning, administrasjon 90
Ensembler, prosjekter og institusjonalisering 90
Organisasjonsform og organisatorisk tilknytning 93
Besetning 95
Debatten om organisering av ensembler og orkestre 97
Administrasjon, management og booking 98
Kompetanseutvikling og tilvekst av ensembler og rekruttering av kunstnere 102
Arrangører og arenaer 104
Kort om arrangørleddet 105
Offentlige og private arenaer 107
Forholdet mellom ensemblet og arenaen 109
Økonomi 113
Offentlig støtte 114
Frivillig arbeid og private midler 117
Markedsinntekter 119
Sponsorinntekter 121
Produktplassering og inntekter fra markedsføringsprodukter 123
Utgifter til honorar og lønn 124
Utgifter til reise, turné og transport 126
Andre utgifter 127
Oppsummering 128

3 Musikkpolitiske mål 131
Innledning 131
Målene for statsbudsjettets musikkapittel 132
Målene for Norsk kulturfond 134

Målene for de delegerte forvaltningsoppgavene i Kulturrådet 139
Målene for Fond for lyd og bilde 141
En vurdering av musikkmålene 142
Kulturpolitikk som markedsincentiv eller markedskorrektiv 142
Kunstpolitiske og allmennkulturelle mål 143
Tradisjon og nyskapning 146
Institusjon versus prosjekt 147
Lokal forankring 148
Kunstnerisk og faglig forankring 149
Tilgjengelighet 150
Internasjonalisering 151

4 Tilskuddsformer 153
Innledning 153
Virkemidlene i ensemblepolitikken 154
Forvaltningsaktørene 156
Ordninger under forvaltning av staten gjennom byråkratiet 157
Ordninger under forvaltning av staten ved hjelp av råd og utvalg 158
Ordninger under forvaltning av organisasjoner 160
Generelle tilskudd til musikkensembler 161
Kulturrådets ensemblestøtte 161
Ensemblestøtteordningen 161
Ensembletilskuddene 171
Tilskudd til aspiranter 172
Tilskudd til bestillingsverk 173
Kulturrådets bestillingsverksordning 173
Det Norske Komponistfond 174
Fond for lyd og bilde 174
Andre 174
Tilskudd til plateinnspillinger 175
Fond for lyd og bilde 175
Kulturrådets klassikerstøtte 175
Kulturrådets innkjøpsordning for fonogrammer 176
Tilskudd til turné, reise og transport 177
TTF-ordningen 177
Fond for lyd og bilde 178
Utenriksdepartementets musikkarbeid 178
Andre 179

Arrangørstøtte 180
Kulturrådets festivalstøtteordning 180
TTF-ordningen 181
LOK-ordningen 181
Fond for lyd og bilde 182
Norgesnettet 182
Norsk jazzforum 182
Annet 183
Kunstnerstøtte 183
Offentlige midler til ensemblefeltet – oppsummering 183

5 Utfordringer i ensemblepolitikken 191
Profesjonalisering av ensemblefeltet 193
Avgrensningen mot markedet 194
Ansvarsdeling mellom forvaltningsaktørene 196
Innrettingen av tilskuddsordningene 199
Fokus på sjanger eller fokus på formål? 199
Generelle ensembletilskudd 202
Tilskudd til aspiranter 205
Tilskudd til bestillingsverk 206
Tilskudd til plateinnspilling 207
Tilskudd til turné, reise og transport 207
Tilskudd til arrangører 208
Samarbeid i ensemblefeltet 210
Korspørsmålet 211

Litteratur og kilder 215

Vedlegg 217

KAPITTEL 1

Innledning

Bakgrunn

Den politiske bakgrunnen for utredningsarbeidet som presenteres i denne boka, var en anmodning fra Stortingets familie-, kultur- og administrasjonskomité om en gjennomgang av kor- og orkesterfeltet i Norge. I sine merknader til budsjettforslaget for 2001 uttrykte komiteen seg slik:

> Komiteen mener det er tid for å se nærmere på rammevilkårene for så vel kor- som orkesterfeltet i Norge, og ber departementet i samarbeid med de respektive interesseorganisasjoner foreta en gjennomgang av begge de to feltene. Etter komiteens mening vil det være naturlig å se en slik gjennomgang i sammenheng med den planlagte kulturmeldingen […] Flertallet er kjent med at det arbeides med en gjennomgang av orkesterfeltet, og mener det er behov for tilsvarende gjennomgang av korfeltet. Det synes å herske uklarhet omkring hvilke ambisjoner i forhold til størrelse, plassering de enkelte orkestre bør ha i strukturen m.v. Samtidig er det vokst frem flere både kor og orkestre utenom de faste tildelingsordningene som representerer en formidling på høyt internasjonalt kunstnerisk nivå.[1]

Stortingets initiativ ble fulgt opp av Kultur- og kirkedepartementet, som engasjerte førsteamanuensis ved Norges musikkhøgskole, Elef Nesheim, til å utrede symfoniorkestrene. Nesheims utredningsrapport ble lagt fram i august 2001.[2] Initiativet til en gjennomgang av korfeltet ble deretter

1 Budsjett-innst. S. nr 2 (2000–2001).

2 Elef Nesheim: «Ny orkestersatsing: Kvantitativt og kvalitativt». Kultur- og kirkedepartementet 2001. Utredningen ble publisert på KKDs hjemmesider.

utvidet til også å omfatte de øvrige frie, profesjonelle musikkensemblene. Departementet gav Norsk kulturråd i oppdrag å sørge for at det ble gjennomført en slik utredning. Kulturrådet lagde en prosjektbeskrivelse som ble justert i samråd med utrederen. I prosjektbeskrivelsen står det følgende om oppdraget:

> Utredningen skal kartlegge situasjonen for de frie, profesjonelle musikkensemblene og belyse deres rolle i musikk- og kulturfeltet for å bedre grunnlaget for den statlige politikken for musikkensemblene spesielt og for musikkfeltet generelt. Utredningen skal være komplementær til den nevnte orkesterutredningen, som ble lagt fram i august 2001 (Elef Nesheim: Ny orkestersatsing: Kvantitativt og kvalitativt, Kulturdepartementet 2001), slik at de to utredningene sammen dekker de mest sentrale områdene i den statlige musikkpolitikken.

Uttrykket frie, profesjonelle musikkensembler blir deretter presisert på denne måten:

> Med frie, profesjonelle musikkensembler forstås i denne sammenheng musikkensembler som framfører musikk på et høyt kunstnerisk nivå, så som sinfoniettaer og kammerorkestre, kor og mindre vokalensembler, jazzensembler og andre ensembler.

Det var klart at undersøkelsen ikke skulle begrense seg til den typen ensembler som hittil har fått tilskudd fra Kulturrådets ensemblestøtteordning. Det var presisert at utredningen ikke skulle være en evaluering av denne ordningen, men ta hele ensemblefeltet i betraktning. Jeg har derfor lagt til grunn at man sikter nokså vidt med uttrykket andre ensembler.

Utredningen skulle ifølge prosjektbeskrivelsene dekke følgende punkter:

- kartlegging av musikkensemblenes virksomhet og deres rolle i musikklivet
- analyse av gjeldende kulturpolitikk overfor ensemblene
- vurdering av den framtidige kulturpolitikken overfor ensemblene

I arbeidet med å oppfylle mandatet har jeg gradvis erkjent og tatt inn over meg bredden og kompleksiteten både i ensemblefeltet og i de kulturpolitiske ordningene. Det viste seg at ensemblefeltet ikke var ett, men mange felt. Bildet av ensemblene og deres virksomhet viste seg å være større og mer fasettert enn først antatt, og problemstillingene mangfoldige. Likeledes var alle de kulturpolitiske ordningene som på en eller annen måte berørte ensemblene, mer tallrike og mer kompliserte enn jeg hadde ant.

Alt dette førte også til at tenkningen omkring den framtidige innrettingen av ensemblepolitikken ble mer kompleks.

I stedet for å rygge tilbake for kompleksiteten og begrense rekkevidden av undersøkelsen, ønsket jeg å benytte anledningen til å bringe hele problematikken inn mellom to permer, selv om dette måtte bety at jeg måtte fire på kravene til utførlighet og presisjon. Jeg har derfor valgt en vid avgrensning av musikkensemblefeltet og ensemblepolitikken og har trukket grensene på en slik måte at ingen relevante problemstillinger skulle falle ut. Avgrensningskriteriene er drøftet i kapittel 2.

Resultatet er et øyeblikksbilde av musikkensemblene og deres virksomhet og roller i musikklivet, et bilde som ikke er uten hvite flekker, men som forhåpentligvis, gjennom en serie kompletterende perspektiver, kan gi leseren et godt inntrykk av dagens situasjon. Jeg har også tatt oppgaven med å kartlegge og analysere alle de kulturpolitiske ordningene på alvor, og søkt å gi en så komplett karakteristikk av de offentlige pengestrømmene på området som mulig. Endelig har jeg søkt å bringe kompleksiteten inn i tenkningen omkring den videre utviklingen av ensemblepolitikken. Dersom det skal gjøres endringer (og jeg mener det), er det etter mitt syn nødvendig å tenke igjennom dagens situasjon i full bredde, ikke stykkevis og delt.

Den vide tolkningen av utredningsoppdraget kan synes hasardiøs, ettersom undersøkelsen måtte komme til å berøre et stort antall viktige spørsmål som ikke kunne undersøkes til bunns. Helst ville jeg ha presentert en dekkende beskrivelse og tolkning av alle deler av ensemblefeltet, i lys av både de estetiske, historiske, kultursosiologiske og ikke minst de økonomiske perspektivene. I stedet har jeg måttet nøye meg med å gjengi glimt av en kompleks virkelighet. Likeledes ville jeg gjerne presentert fullgode analyser av alle de relevante kulturpolitiske virkemidlene. Men jeg ber om forståelse for at jeg ikke kan presentere regulære evalueringer verken av Kulturrådets ensemblestøtteordning, de øvrige relevante kulturrådsordningene som TTF-ordningen, bestillingsverksordningen og festivalstøtteordningen, eller av fondsordninger som Fond for lyd og bilde og Fond for utøvende kunstnere. Ei heller presenterer utredningen noen form for evaluering av andre relevante offentlige musikkpolitiske tiltak og ordninger, som Utenriksdepartementets kulturarbeid, Rikskonsertene, Norsk jazzforum og de regionale jazzsentrene samt distrikts- og landsdelsmusikerordningene.

Dersom det hadde foreligget studier av disse enkeltområdene på forhånd, ville min utredning sett annerledes ut. Min undersøkelse har ikke

redusert behovet for slike studier. Tvert imot vil den kanskje kunne brukes til å identifisere utredningsbehovet bedre.

Ettersom denne utredningen neppe har klart å bringe alle sider av ensemblefeltet fram i lyset, og ettersom de kulturpolitiske ordningene helt sikkert ikke er analysert til bunns, er det viktig at boka oppfattes som et bidrag til den videre diskusjonen. Jeg håper at boka kan tjene dette formålet.

Boka bør leses i sammenheng med andre utredningsarbeider på musikkområdet som per i dag enten er gjennomført eller under gjennomføring. Særlig gjelder det den nevnte utredningen om symfoniorkestrene, som ble utført av Elef Nesheim i 2001, og som har vært ute på høring – denne utredningen, samt alle høringsuttalelsene, ble publisert på Kultur- og kirkedepartementets hjemmesider. Det er også viktig å lese boka i sammenheng med en undersøkelse av populærmusikkfeltet som gjennomføres av en forskergruppe under ledelse av professor Jostein Gripsrud, og som er under ferdigstilling samtidig med den herværende boka. Jeg kan også nevne høringsdokumentet «Nasjonal plan for produksjon og formidling av opera og ballett», som er utarbeidet av Kultur- og kirkedepartementet med bistand av en referansegruppe, og som for tida er ute på høring.

Frie, profesjonelle musikkensembler?

Et av de første spørsmålene som dukket opp i forbindelse med utredningsoppdraget, var: Hva er et musikkensemble? Utredningen skulle handle om de frie, profesjonelle musikkensemblene. Med dette forsto man «musikkensembler som framfører musikk på et høyt kunstnerisk nivå», og det kunne dreie seg om «sinfoniettaer og kammerorkestre, kor og mindre vokalensembler, jazzensembler og andre ensembler».

Det var åpenbart at begrepene i prosjektbeskrivelsen – ikke bare musikkensemble, men også frie og profesjonelle samt uttrykket høyt kunstnerisk nivå og betegnelsen andre ensembler – måtte undersøkes nærmere for at det skulle bli klart hva undersøkelsen egentlig skulle dreie seg om. Dermed var det naturlig å oppfatte begrepsavklaringen som en del av utredningsoppdraget.

Da det ikke umiddelbart lot seg gjøre å gi presise definisjoner av begrepene, virket det et øyeblikk som undersøkelsen måtte komme til å handle om norsk musikkliv i største alminnelighet. Og det var jo et ganske omfattende oppdrag! Desto mer nødvendig å legge omtanke i avgrensningene.

Ensembler, orkestre, grupper og band

Ordet ensemble kommer fra fransk og betyr ganske enkelt «sammen». I noen sjangere innebærer betegnelsen en solistisk besetning, med én musiker per stemme, i motsetning til større orkestre. Det er av interesse for forståelsen av dagens musikkliv at ensemble opprinnelig ble brukt om grupperinger som markerte avstand til den klassisk-romantiske musikkens hegemoni i det offentlige musikklivet. Slik må vi også oppfatte framveksten av nye ensembler i Norge fra 1970-tallet og framover. Både i samtidsmusikken og i tidligmusikken ble ensemble et signal til omgivelsene om at det dreide seg om noe nytt og alternativt. Særlig brukes ensemble som et sjangersignal i forbindelse med samtidsmusikken, og ut fra dette ordet alene er det mulig å tegne et vidstrakt kart over denne sjangeren, med navn som Ensemble Modern, Ensemble Intercontemporain og BIT 20 Ensemble.

Det klassiske musikklivet har derimot holdt seg til betegnelsen orkester – symfoniorkestre, operaorkestre og kammerorkestre. De klassiske kammermusikkformatene er blitt benevnt ved sine rette navn, som duo, klavertrio, strykekvartett, kvintett og oktett (men etter hvert er også disse småformatene inkorporert i ensemblefeltet).

En betraktning av ensemblebegrepets historie gjør det nærliggende å oppfatte ensemblefeltet som en motkulturell bevegelse, på tross av den store sjangermessige spennvidden innad i feltet. Den seinere utvidelsen av ensemblefeltet til å gjelde jazzgrupper, folkemusikkgrupper og verdensmusikkgrupper forsterker dette trekket. Selv om betegnelsen ensemble lyder fremmed innenfor pop/rock, er også disse sjangrene del av ensemblefeltet. Det motkulturelle aspektet blir ikke mindre framtredende av det.

Dersom vi velger å betrakte ensemblefeltet i et motkulturperspektiv, er det riktig å si at det nåværende behovet for en ensembleutredning avspeiler historiske endringer i musikkfeltet de siste tiårene, hvor vi har sett en nedbygging av den klassiske musikkens kulturelle og åndshistoriske hegemoni, til fordel for en utvikling i historisk dybde og sjangermessig bredde.

Forestillingen om en historisk motsetning mellom et hegemonisk orkesterfelt og et motkulturelt ensemblefelt er imidlertid i dag ikke lenger like treffende, og jeg skal i denne boka avstå fra den tradisjonelle øvelsen som består i å sette disse opp mot hverandre. Det tradisjonelle argumentet om at de store og kostnadsintensive konsertinstitusjonene «stjeler»

midler fra det frie musikkfeltet, er etter mitt syn feilslått. Det er ingen rimelighet i tanken om å skjære ned på bevilgningene til orkestrene for å løse ensemblenes problemer. At det frie feltet er sterkt underfinansiert, er en annen sak som jeg kommer tilbake til seinere i boka.

I dagens musikkliv går de frie, profesjonelle musikkensemblene under en rekke betegnelser, som orkester, gruppe, band, prosjekt. Ingen av disse betegnelsene er noe mer entydige enn ensemble. De anvendes dessuten stadig oftere på tvers av hevdvunnen bruk – noen ganger for å avgrense et sjangeroverskridende prosjekt, andre ganger for bevisst å bryte med sjangerforventningene eller skape en ironisk distanse. Orkester brukes for eksempel tradisjonelt både i klassisk sammenheng og i jazzen, som i Norsk Barokkorkester eller Magnetic North Orchestra. Før uttrykk som gruppe og band kom i bruk, var orkester gangbart også i populærmusikken, ikke minst i dansemusikken, men i dag lyder poporkester nærmest som et misforstått forsøk på å gjøre en «laverestående» musikkform mer stueren. (Noen danseband bruker likevel ennå denne betegnelsen uten å virke pretensiøse.) I dette perspektivet lyder Kaizers Orchestra ironisk (og den engelske formen kanskje ekstra ironisk, siden bandet har norske tekster). Band signaliserer umiddelbart pop og rock, men også jazz, for eksempel storbandjazz, som i The Big Chief Jazzband og Sandvika Storband. Gruppe assosieres likeledes med pop og rock, men inngår i motsetning til band sjelden i selve navnet på gruppen. (Vi har for eksempel gruppen The Band, men ikke bandet The Group.) Gruppe er dessuten gangbart i jazzen, som i Jan Gunnar Hoff Group.

I denne boka er alle betegnelsene tatt i bruk uten mer om og men. Jeg har videre lagt til grunn at det er mulig å bruke ensemble som en noenlunde nøytral fellesbetegnelse for alle slags band, grupper, kor, orkestre og andre ensembleprosjekter. Jeg antar i hvert fall at det er denne nøytrale bruken som tilstrebes i Kulturrådets prosjektbeskrivelse – en gruppering av folk som musiserer sammen.

Institusjonalisering

Imidlertid vil det mange ganger være vanskelig å trekke grensen mellom ensembler og mer forbigående samspillkonstellasjoner. Vi snakker her om ulike grader av institusjonalisering av samspillet. Mange grupperinger musiserer sammen ved én enkelt anledning eller sporadisk, uten at noen ville finne på å kalle dem ensembler. Jeg har lagt til grunn at de løsere konstellasjonene er av stor betydning i musikklivet, og tatt hensyn til dem i boka. I den motsatte enden av institusjonaliseringsskalaen finner vi sym-

foniorkestrene. De ble som sagt utredet separat i 2001 og faller ikke inn under denne utredningen.[3] Jeg har likevel lagt vekt på å beskrive grensesnittet – både det kunstneriske og det kulturpolitiske – mellom symfoniorkesterfeltet og musikkensemblefeltet.

Siden undersøkelsen skulle handle om ensembler, måtte den tilsynelatende også avgrenses mot solistisk musikk, men det er ikke like lett. For det første vil soloartistene som regel omgi seg med medspillere, ofte på fast basis, og disse konstellasjonene framstår ofte som ensembler like mye som de gruppene som kalles for ensembler. For det andre inkluderer svært mange av de frie, profesjonelle ensemblenes konsertproduksjoner gjestende soloartister – i noen deler av feltet er dette det normale. Og omvendt er mange av ensemblemedlemmene involvert som solister i konsertproduksjonene til andre ensembler. Jeg har antatt at det er mulig i den herværende studien å rette fokus mot musikkensemblene uten å miste den solistiske musikken av syne.

Men hva et fritt ensemble? Begrepet fri benyttes i Norge om virksomhet innenfor alle kunstarter. I Kulturrådet har man for eksempel en støtteordning for fri scenekunst. I norsk kulturpolitisk debatt ser man ut til å tenke på de frie gruppene som noe som står i motsetning til institusjoner. Dette synes å ligge under når Kulturrådet på sine nettsider snakker om sitt ansvar for «de ikke-institusjonaliserte musikkensemblene». Men begrepet institusjon og institusjonalisering er like vanskelig å presisere som fritt ensemble. Gjengs språkbruk synes likevel til en viss grad å korrespondere med bevilgningsmønstret i den offentlige kunstpolitikken: I statsbudsjettet reserveres institusjonsbegrepet for de større faste grupperingene som mottar rammebevilgninger til drift direkte fra Kultur- og kirkedepartementets musikkbudsjett. Det dreier seg om de seks symfoniorkestrene, som i statsbudsjettet er kategorisert enten som nasjonale institusjoner eller som region-/landsdelsinstitusjoner.

Alle øvrige musiserende grupperinger er noe annet enn institusjoner, og de mottar derfor støtte fra annet hold – fra Kulturrådet, kommuner, fylkeskommuner, foreninger, menigheter, bedrifter eller noe helt annet. Eller de mottar ikke noen støtte i det hele tatt.

Begrepsbruken synes med andre ord å gjenspeile den byråkratiske ordning av statens engasjement i musikkpolitikken. Men man kan også se saken fra den andre siden og betrakte bevilgningsmønstret som et resultat

3 Elef Nesheim: «Ny orkestersatsing: Kvantitativt og kvalitativt». Kultur- og kirkedepartementet 2001.

av en spesiell historisk bruk av institusjonsbegrepet i Norge. Som jeg kommer tilbake til i et seinere kapittel, er det kulturpolitiske fokus på institusjoner – anslagsvis 80–90 prosent av statens innsats på musikkområdet går som rammetilskudd til institusjonene – et resultat av en nasjonsbyggende kulturpolitikk på 1800- og 1900-tallet. Den historiske prioriteringen av symfonisk musikk som representativ og nasjonsbyggende kunstform har vært like entydig i Norge som i andre land. Og som i andre land speiles denne historiske prioriteringen ennå i bevilgningsmønstret.

Ut over denne musikkpolitiske bruken har heller ikke institusjonsbegrepet noe entydig kulturfaglig innhold – på musikkfeltet like lite som på ethvert annet felt. De grupperingene som mottar faste rammetilskudd som institusjoner, er altså riktignok symfoniorkestre, med alt som det innebærer, men skiller seg ikke fra de frie ensemblene i noe annet vesentlig henseende.

Skillet mellom institusjon og fritt ensemble synes for eksempel ikke å følge størrelsen på ensemblet. De minste av symfoniorkestrene er mindre enn enkelte av de frie ensemblene. Den regionale institusjonen Tromsø symfoniorkester har ni heltids- og elleve deltidsansatte musikere, mens det frie musikkensemblet Oslo Domkor består av et halvt hundre sangere. Langsiktigheten og kontinuiteten i virksomheten ser heller ikke ut til å være avgjørende, ettersom flere av symfoniorkestrene verken er eldre eller mer stabile enn de eldste og mest stabile ensemblene. Det Norske Solistkor ble etablert i 1950. Er det organisasjonsformen man sikter til? Betyr en lavere grad av administrativ organisering at musikkgruppen ikke er institusjonalisert, og dermed fri? Men mange frie ensembler har i dag et stort organisatorisk apparat og en betydelig administrasjon. Kanskje er den institusjonelle og organisatoriske uavhengigheten avgjørende for om ensemblet er fritt? Men også symfoniorkestrene er uavhengige rettssubjekter, organisert som stiftelser eller aksjeselskaper. Riktignok er også de fleste frie ensemblene uavhengige grupperinger, foreninger, stiftelser, aksjeselskaper eller ANS, men noen av dem er knyttet til en overordnet organisasjon – en offentlig myndighet, en større institusjon, en forening, en kirke eller lignende. Oslo Domkor er for eksempel en del av virksomheten til menigheten, og lederen er ansatt der. Trondheim Jazzorkester er en del av virksomheten til Midtnorsk Jazzsenter. Cikada er foreningen Ny Musikks ensemble. En rekke ensembler er etablert av de offentlig ansatte landsdelsmusikerne og distriktsmusikerne, og virksomheten er underlagt offentlige myndigheter – er de i så fall ikke frie?

Profesjonalitet og kvalitet

Hvordan det enn forholder seg med skillet mellom institusjoner og frie ensembler, må man spørre hva som menes med et fritt, profesjonelt ensemble. Er det utdanningsbakgrunnen til de medvirkende som avgjør – det at det dreier seg om utelukkende profesjonelle musikere? I så fall faller en del frie ensembler utenfor undersøkelsen. Ikke få profesjonelle musikere er uten formell utdanning. Mange profesjonelle kor er delvis bemannet med folk uten sangerutdanning. Er det kanskje honoreringen som skiller de profesjonelle fra amatørene? Men mange som medvirker i frie, profesjonelle ensembler, arbeider uten betaling og driver altså med frivillig kulturarbeid, uten at vi av den grunn regner dem som amatører.

I denne boka er den kunstneriske kvaliteten det nærmeste jeg har kommet et kriterium for profesjonalitet. Den kunstneriske kvaliteten defineres ulikt fra sjanger til sjanger og fra miljø til miljø. Men innenfor hvert enkelt felt er det oftest en stor grad av konsensus. Forståelsen og innsikten på tvers av feltene synes dessuten å bli stadig bedre. Med profesjonelle ensembler mener jeg derfor kort sagt ensembler som for de relevante aktørene holder et høyt kvalitetsnivå.

Avgrensning

Alle disse aspektene – institusjonalisering, profesjonalitet og kvalitet – er drøftet i boka. Her skal jeg foreløpig konkludere med at vurderingen av prosjektbeskrivelsens avgrensningskriterier fører til to erkjennelser:

- Undersøkelsen skal ikke handle om de seks symfoniorkestrene, men om ensemblene i det norske musikklivet slik de er blitt avgrenset ovenfor.
- Undersøkelsen gjelder de profesjonelle ensemblene, og ikke amatørmusikken, og det må derfor trekkes en grense midt i den store overlappingssonen mellom det frivillige og det profesjonelle musikklivet.

At det i tillegg til disse to avgrensningskriteriene også må tilføyes et tredje som ikke er nevnt i prosjektbeskrivelsen, kommer jeg tilbake til flere steder i boka. Dette kriteriet følger av den allmenne forutsetningen at kulturpolitikken i alminnelighet ikke rettes mot den kunstproduksjonen som er tilstrekkelig ivaretatt av markedet. Man snakker i den anledning om kulturpolitikken som markedskorrektiv. Det foregår her en diskusjon om hvorvidt kulturpolitikken skal oppfattes som en mekanisme som ope-

rerer på tvers av markedet, eller som en mekanisme som hjelper markedet å fungere bedre – denne diskusjonen kommer jeg tilbake til. Uansett er det mulig å tilføye et tredje avgrensningskriterium:

– Undersøkelsen gjelder de profesjonelle ensemblene som ikke er tilstrekkelig ivaretatt av markedet.

Som man vil forstå, står vi selv etter disse avgrensningsmanøvrene igjen med et stort og mangfoldig felt. Dette feltet har jeg forsøkt å beskrive nedenfor i kapittel 2.

Kilder og metoder

I overensstemmelse med tredelingen av utredningsoppdraget har utredningen også hatt en tredelt metodikk.

For det første har jeg beskrevet ensemblenes virksomhet og økonomi. I dette arbeidet har jeg støttet meg på dokumentasjon fra ensemblene selv og deres samarbeidspartnere samt dokumentasjon fra de offentlige instanser som yter tilskudd til ensemblene. I begge tilfeller er kildene dels trykte eller nettpubliserte dokumenter, dels personlige intervjuer. Beskrivelse av virksomhet og beskrivelse av økonomi er selvsagt metodisk sett to forskjellige ting. Jeg understreker at min beskrivelse av ensemblenes økonomi ikke er økonomiske analyser. Slike analyser måtte ha vært basert på et statistisk tallmateriale, men et slikt har jeg ikke hatt mulighet til å opparbeide. Mer om det nedenfor.

For det andre har jeg beskrevet og tolket ensemblenes roller i musikklivet. Også i dette arbeidet har jeg brukt intervjuene og den øvrige dokumentasjonen. Jeg har forsøkt å lese ensemblene inn i videre estetiske, historiske og samfunnsmessige perspektiver, med bruk av innsikter og begreper fra estetikken, musikkhistorien, kulturhistorien og kultursosiologien.

For det tredje har jeg beskrevet og analysert gjeldende kulturpolitikk overfor ensemblene ut fra dokumentasjon som jeg har mottatt fra de offentlige myndigheter som er involvert i ensemblepolitikken. Ut fra disse dokumentene har jeg kunnet vurdere den kulturpolitiske tenkningen som kommer til uttrykk i målformuleringer, så vel som i innrettingen av det samlede kulturpolitiske virkemiddelapparatet og de faktiske pengestrømmene.

Spennvidden i utredningsobjektet – musikkensemblene – har stilt utrederen på en vanskelig prøve. Jeg innså tidlig at det ville vært meget nyttig om utredningen hadde hatt et godt statistisk materiale til disposisjon, men et slikt materiale finnes ikke. Det ble derfor vurdert om utredningen burde omfatte en spørreundersøkelse blant et nærmere avgrenset utvalg av musikkensembler. Gode statistiske opplysninger om ensemblenes konsertvirksomhet i inn- og utland, deres turnering, plateproduksjoner, osv. samt opplysninger om ensemblenes organisering og besetning, inntekter og utgifter hadde gitt både forskningen og kulturpolitikken verdifulle innsikter.

Det har ikke vært ressurser til å gjennomføre en slik undersøkelse innenfor rammene av denne utredningen. Også tanken om en meget begrenset undersøkelse, basert på et lite utvalg, ble avvist på et tidlig stadium. Vanskeligheten med et statistisk prosjekt ligger dels i det heterogene ved ensemblefeltet og dels i avgrensningsproblemene. Det heterogene gjør det vanskelig å velge indikatorer som er relevante for alle delfeltene. Avgrensningsproblemet består i å komme fram til et fornuftig utvalg av ensembler. Selv om disse vanskelighetene hadde latt seg overvinne, ville selv en begrenset spørreundersøkelse trukket uforsvarlig mye ressurser fra prosjektet, som jo også skulle gi en kvalitativ tolkning av ensemblenes roller i musikklivet, analysere de kulturpolitiske virkemidlene og presentere handlingsalternativer for den framtidige ensemblepolitikken. Jeg er imidlertid den første til å innrømme at man i utføringen av disse ytterligere oppgavene hadde vært tjent med et mer systematisk, empirisk materiale.

Kildematerialet for utredningen har bestått av følgende:

- referater fra 22 personlige intervjuer
- søknader om ensemblestøtte og annet arkivmateriale fra Norsk kulturråds arkiv
- dokumentasjon fra de enkelte ensemblene i form av trykte eller nettpubliserte presentasjoner, plandokumenter, årsmeldinger, osv.
- dokumentasjon fra offentlige myndigheter, fond og organisasjoner som yter tilskudd til ensemblene, i form av trykte eller nettpubliserte årsmeldinger, bevilgningsoversikter, osv., herunder Kultur- og kirkedepartementets budsjettproposisjoner (statsbudsjettet)
- artikler fra dagspressen og fagpressen (både papirutgaver og nettutgaver)
- konserter og plateinnspillinger

– eksisterende evalueringer av ensembler publisert av Norsk kulturråd og andre
– annen relevant faglitteratur, så som utredningsrapporter, fra Norge og utlandet

Det er gjennomført i alt 22 personlige intervjuer med ulike aktører i musikkfeltet, herunder 15 intervjuer med representanter for ensemblene, både musikere, administrasjon, ledelse og management. Videre har jeg intervjuet representanter for de kulturpolitiske myndighetene, herunder representanter for administrasjonen i Norsk kulturråd og medlemmer i Kulturrådets faglige utvalg for musikk. Det er også foretatt intervjuer med enkelte representanter for organisasjoner i musikklivet.

Valget av informanter fra musikkensemblene er foretatt med sikte på å dekke en størst mulig bredde innenfor feltet. Jeg har blant annet tatt hensyn til sjanger, geografisk tilhørighet, størrelse på besetning og situasjonen med hensyn til offentlig støtte. Valget av informanter fra forvaltningen og organisasjonene er dels gjort ut fra en vurdering av hvilke instanser som er mest relevante for ensemblepolitikken, dels ut fra et ønske om å dekke spesielle problemstillinger. Det er unødvendig å gjøre oppmerksom på at utvalget av informanter ikke er heldekkende, verken for ensemblene eller for forvaltning/organisasjoner.

Fra Kulturrådet har jeg fått lister over alle søkere til ensemblestøtteordningen i perioden fra oppstart i 1997 til i dag, med angivelse av det omsøkte beløp og eventuell tildeling. For siste søknadsrunde – som gjaldt tildelingen for 2002 – har jeg i tillegg fått kopier av alle de 104 søknadene. Videre har jeg fått kopi av referater fra møter i Kulturrådets faglige utvalg for musikk.

Søknadene om ensemblestøtte som sendes til Kulturrådet hvert år, er i hovedsak svært gode kilder til forståelsen av feltet. De inneholder en rekke opplysninger om virksomhet, organisering og økonomi som riktignok ikke alltid er komplette og presise nok, men som likevel gir et godt inntrykk av ensemblets situasjon. Det foreligger i søknadene også ikke ubetydelige mengder estetisk, musikkfaglig og kulturpolitisk argumentasjon som skal overbevise den bevilgende myndighet om tiltakets støtteverdighet. Slik fungerer søknadene som peilere på de posisjoner og prioriteringer søkerne gjør som kunstnere. Mye av argumentasjonen er åpenbart ren søknadsretorikk, og i slike tilfeller sier den kanskje like mye om støtteordningen som om ensemblet selv. I alle fall gir søknadene god

innsikt i hvilke kunstneriske og kulturpolitiske argumenter ensemblene selv anser for relevante i kulturpolitikken.

Det har ikke vært foretatt en systematisk innsamling av dokumentasjon fra ensemblene. I tillegg til plandokumenter, årsmeldinger, trykte presentasjoner, osv. er ensemblenes internettsider gode kilder. De fleste ensemblene har i dag egne hjemmesider. Hjemmesidene framstiller ensemblet slik det ønsker å framstå, og på samme måte som intervjuene og ensemblestøttesøknadene gir hjemmesiden et inntrykk av ensemblets selvforståelse. Hjemmesidene inneholder også informasjon om besetning, sjanger, repertoar og virksomhet, plateinnspillinger, og så videre. Ikke sjelden er det lagt ut hele musikknumre eller mindre klipp på lydfiler.

Fra alle relevante bidragsytere har jeg mottatt årsmeldinger for 2001 og/eller dokumenter med opplysninger om fordeling av tilskudd til de ulike formålene. Det dreier seg om statlige tilskuddsordninger, ordninger under forvaltning av organisasjoner samt enkelte viktige vederlagsordninger. Jeg har imidlertid ikke hatt mulighet til å samle inn opplysninger om kommunale og fylkeskommunale tilskudd. Derimot har jeg tatt med de viktigste nordiske tilskuddsordningene, ettersom det går en god del tilskudd til norske ensembler fra disse.

Jeg har ikke begrenset meg til de pengestrømmene som treffer ensemblefeltet direkte, men også tatt med indirekte pengestrømmer, som støtte til festivaler og andre arrangører. Videre har jeg gitt en oversikt over de kunstnerrettede ordningene, stipender og garantiinntekter, ettersom disse i mange tilfeller gjelder musikere eller komponister som er involvert i ensembler, og dermed indirekte bidrar til finansieringen av ensemblenes virksomhet.

Når jeg har gått så grundig til verks i dokumenteringen av tilskuddsordningene, er det fordi feltet er såpass komplisert, og fordi utredningen har representert en sjelden mulighet til å presentere hele kartet for offentligheten.

Jeg har så langt jeg har hatt kapasitet, søkt å informere meg om den musikkpolitiske debatten i dagspressen og særlig i fagpressen. I enkelte tilfeller har jeg også hentet opplysninger om musikere og ensembler i pressen. Mange av disse presseorganene er nettbasert eller publiserer nettversjoner. Av kapasitetsgrunner har hovedvekten selvsagt ligget på disse.

Jeg har i en viss utstrekning orientert meg om ensemblene og deres produksjon gjennom å gå på konsert og studere plateinnspillinger. Det

har imidlertid ikke vært mulig å gjøre et systematisk feltarbeid på dette området.

Den faglitteraturen som har vært konsultert, er presentert i litteraturlisten bakerst. I første rekke har jeg orientert meg i den norske, kulturpolitisk relevante faglitteraturen, det vil si den som angår musikkfeltet, og den som angår utviklingstrekk i norsk kulturliv generelt. Faglitteraturen har fungert som en bakgrunnsressurs. Det har ikke vært mulig innenfor rammene av dette prosjektet å relatere argumentasjonen utførlig til forskningslitteraturen.

Boka er inndelt i fem kapitler. Kapittel 1 er innledningen. Kapittel 2 gir et oversiktsbilde av ensemblenes virksomhet og økonomi og av deres roller i musikklivet og kulturlivet. Kapittel 3 gjengir og drøfter målene for statens musikkpolitikk generelt og ensemblepolitikken spesielt. Kapittel 4 gir en oversikt over de tilskuddsordningene som treffer ensemblefeltet, direkte eller indirekte. Kapittel 5 beskriver hovedutfordringene for ensemblepolitikken og gir noen anbefalinger.

KAPITTEL 2

Ensemblenes virksomhet og økonomi

Et heterogent felt

Jeg har i denne boka ønsket å gi leseren et inntrykk av spennvidden og de store kontrastene i det feltet som utredningen tar for seg – musikkensemblefeltet. Ved oppstarten av prosjektet måtte jeg stille spørsmålet om det i det hele tatt dreier seg om ett felt. Jeg innså med en gang at det faktisk dreier seg om mange parallelle og overlappende felt. For å betone det store mangfoldet av relasjoner og transaksjoner i og mellom disse feltene har jeg noen ganger valgt å snakke om ulike nettverk. For å betone det bevegelige og dynamiske snakker jeg noen ganger om kretsløp.

Det er en kjent sak at musikklivet er mangfoldig. Og tar vi ett skritt tilbake, ser vi at selve begrepet musikk spriker, mer enn noen annen betegnelse på en kunstform. Musikken er riktignok ikke splittet opp i ulike selvstendige kunstarter som scenekunsten, som omfatter både det dramatiske teater, dansen og musikkteatret. Men det som i gjengs språkbruk går under fellesbetegnelsen musikk – fra gregoriansk sang via den seinromantiske symfonien til vår tids DJ-musikk – har ikke særlig mye til felles, og det er ofte mer som skiller disse enn som skiller scenekunstartene fra hverandre.

Musikkensemblene hører hjemme i ulike, atskilte kretsløp som hvert omfatter noe langt mer enn bare ensembler. Ensembler som Oslo Sinfonietta og Bit 20 Ensemble hører hjemme i et samtidsmusikknettverk, som i tillegg til ensembler og orkestre omfatter organisasjoner som foreningen Ny Musikk og Norsk Komponistforening, festivaler som Ultimafestivalen og Music Factory, platelabeler som Albedo, teknologiske sentre som NoTAM samt utdanningsinstitusjoner for musikere og komponister, tidsskrifter, radioprogrammer, og så videre. Dette samtidsmusikkfeltet er dessuten bare et norsk utsnitt av et større internasjonalt nettverk. Videre faller samtidsmusikken inn i den større sammenhengen som samtidskunsten utgjør. Dette er et felt med kryssende nettverk av scenekunstnere, billedkunstnere, videokunstnere, museer, og så videre. Slike tverrkunstneriske forbindelser kommer klart til syne i samarbeidsrelasjonene til ensembler som Oslo Sinfonietta og BIT 20 Ensemble.

Med et tidligmusikkorkester som Norsk Barokkorkester forholder det seg på samme måten. Dette orkestret er en del av tidligmusikkfeltet, som i Norge omfatter en rekke større eller mindre ensembler, festivaler, utdanningstilbud, og så videre. Også her henger det norske miljøet sammen med et internasjonalt tidligmusikknettverk.

Også rocken er internasjonal. Norske rockeband innser kanskje at de tilhører et felt som kalles norsk rock – med alle de relevante organisasjoner, festivaler, arrangørnettverk, tidsskrifter, og så videre som dette feltet omfatter. Men ingen av dem tenker over at de tilhører ensemblefeltet. Også i rockemiljøene strekker nettverkene seg ofte ut av musikken og inn i andre virksomheter, om det nå er snowboard eller poesi.

Den eneste fornuftige grunnen til å samle alle disse feltene, delfeltene, nettverkene og kretsløpene under en felles betraktning, er kulturpolitisk. Det er bare når ensemblene stiller seg i køen til de offentlige støtteordningene, at de oppdager at de tilhører musikkensemblefeltet. Bakgrunnen for utredningen er da også kulturpolitisk. Kulturpolitikken ønsker en ensembleutredning fordi den er interessert i å vite mer om den virkeligheten den forholder seg til. Og man er interessert i om den offentlige kulturpolitikken treffer feltene på den mest effektive måten. Jeg mener at det i kulturpolitikken er helt nødvendig å holde det heterogene ved musikklivet klart for seg, og anerkjenne de store kontrastene. Kulturpolitikken må ikke la seg forlede av fellesbetegnelsen musikkensembler og gå for enkle og begrensede løsninger.

Sjanger, estetikk, kontekst

Høyt og lavt i musikken

Musikken har mer enn noen annen kunstform vært en arena for kampen om kulturelt hegemoni. På den ene siden har makten alltid smykket seg med den musikken som den til enhver tid oppfattet som representativ, og som stilte seg til disposisjon. På den andre siden har musikken spilt en viktig rolle som samlende identifikasjonsfaktor og kampvåpen i de motkulturelle bevegelsene – og i enkelte motkulturelle bevegelser har musikken spilt selve hovedrollen. Dette er noe av bakgrunnen for forestillingen om høyt og lavt i musikken.

Ensemblefeltet, sett under ett, er selvsagt ennå preget av de enkelte musikkformenes historiske/politiske pregning i den ene eller andre retning – som representativ kultur eller motkultur. Særlig gjelder dette når repertoaret er historisk. Det er ikke mulig å spille 1600- og 1700-tallsmusikk i dag uten å tenke på de europeiske eneveldenes representative offentlighet. Det er heller ikke mulig å spille historisk jazz uten å tenke på den afrikansk-amerikanske musikkulturens sosiale og politiske posisjon til ulike tider. Men også om repertoaret er nytt, har den unge rockemusikeren en annen oppfatning av sin posisjon i kulturlivet enn den nyutdannede komponisten. Skillene mellom høyt og lavt i musikklivet består i mange enkeltmusikeres selvforståelse, og hos publikum.

Likevel ser nettopp de yngre aktørene i dag ut til i større grad å ignorere de tradisjonelle kulturskillene, også skillet mellom høyt og lavt. Mange ser interessante kunstneriske eller kulturpolitiske muligheter i gjennombrytningen av disse skillene. I stigende grad dyrker man de ulike historiske sjangrene og formene ut fra nye kunstneriske eller politiske agendaer, uavhengig av de historiske posisjonene. Ikke minst problematiseres forholdet mellom det populære og det smale.

Det er imidlertid mulig å spørre om det ligger strukturelle etterslep i den offentlige musikkpolitikken. Den klassiske konsertsalkulturen var i sin tid et symbol for borgerskapets inntreden på den historiske arena, og siden har denne kulturen hatt en sikker posisjon i nasjonenes liv. Også i Norge ble den bærer for et nasjonalt politisk prosjekt. Dette gjenspeiles i de nasjonale kulturpolitiske strategiene fra midten av 1800-tallet. Den dag i dag har symfoniorkestrene og konserthuskulturen, i Norge som i andre land, en representativ aura som ingen annen musikkform hittil har klart å tilkjempe seg. Fremdeles er komposisjonsmusikken fra 1800- og

1900-tallet i mange sammenhenger ensbetydende med den såkalt høye kunsten.

I Norge har denne musikken likevel ikke fått en like sterk kulturell forankring, og derfor heller ikke en like sterk posisjon i offentligheten, som i andre land. Dessuten ser vi i Norge, som i andre land, at bildet av musikklivet i vår tid blir stadig mer mangfoldig. Musikklivets transformasjon er et resultat av den sosiale og økonomiske utvikling i Vesten, og særlig av massemedieutviklingen og den kulturelle globaliseringen. En viktig årsak til forskyvningen i kulturlivets posisjoner er motkulturenes historiske gjennomslag, en annen faktor er kulturindustriens triumf i offentligheten. Dette har i sin tur medført en viss tendens til politisk sidestilling av musikkkulturene.

Likevel gjenspeiles de historiske maktforholdene ennå i hovedinnrettingen av musikkpolitikken. Fremdeles går mesteparten av midlene til de representative konsertinstitusjonene, mens de mer motkulturelle formene fortsatt sliter med å få gjennomslag – på tross av sterkere støtte til samtidsmusikken, friske rockemillioner og substansielle satsinger på jazz. I forhold til et establishment bestående av de store representative institusjonene, framstår ensemblefeltet ennå som marginalt i kulturpolitikken, selv om dette feltet i mange andre henseender veier tyngre i musikklivet sett under ett.

Kulturrådet har alltid forbeholdt sine støttemidler til musikk på «høyt kunstnerisk nivå». Men det har aldri vært uttrykt noen eksplisitt sjangeravgrensning for Kulturrådets engasjement på musikkområdet. Riktignok har Kulturrådets engasjement i praksis hatt større tyngde innenfor enkelte sjangere, men dette har vært i overensstemmelse med den generelle avgrensningen av Kulturrådets innsats mot de øvrige statlige innsatsene. Således har Kulturrådet nettopp ønsket å kompensere for den øvrige statlige musikkpolitikkens fokus på de store konsertinstitusjonene ved å støtte de tiltakene som vokser fram utenfor institusjonene, særlig innenfor områdene samtidsmusikk og jazz. Videre har man forstått området rock/pop som best ivaretatt annensteds.

Dette var også grunnlaget da ensemblestøtteordningen ble etablert i 1997. Denne satsingen var tenkt som et generelt tiltak for det utenominstitusjonelle musikklivet, og ikke som en sjangerspesifikk ordning. Når den i praksis fikk en hovedvekt på samtidsmusikk og etter hvert moderne jazz, var det fordi man her så de største umiddelbare utfordringene. I beskrivelsene av ordningen i Kulturrådets årsmeldinger går det fram at hovedbekymringen i første omgang var situasjonen for norsk samtidsmu-

sikk. Allerede før ensemblestøtteordningen ble etablert, hadde Kulturrådet gitt støtte til ensembler som hadde samtidsmusikk på repertoaret. Dette skjedde ut fra en målsetning om å styrke utøversiden i en situasjon med utilstrekkelig formidling og gjenbruk av de nye verkene som ble komponert med finansiell støtte fra blant andre Kulturrådet. Dersom man støttet samtidsmusikkensemblene, ville flere få anledning til å høre den musikken som ble komponert. I dette lå et klart sjangerfokus. Dette var imidlertid ikke basert på verdivurderinger, men på et situasjonsbestemt behov i et særlig felt.

Allerede på dette tidspunktet hadde Kulturrådet engasjert seg overfor jazzensembler som The Brazz Brothers og Oslo Groove Company. Og ved første tildelingsrunde i ensemblestøtteordningen (1997) gikk det støtte til The Brazz Brothers, Henning Gravrok Band og Magnetic North Orchestra – foruten til de selvskrevne samtidsmusikkaktørene. Men det var fremdeles tale om «musikkformer på høyt kunstnerisk nivå», herunder nå også jazzen. I dette lå det kanskje likevel et verdimessig etterslep i Kulturrådets forståelse av sitt musikkpolitiske ansvar. Etableringen av ensemblestøtteordningen falt sammen med et nytt nasjonalt engasjement for jazzen, som var et resultat av utredningen Improvisasjon sett i system,[4] og om denne jazzsatsingen het det i Kulturrådets årsmelding for 1997:

> Kulturrådet har i si høyringsfråsengn til rapporten «Improvisasjon sett i system – om etablering av Norsk jazzforum» stilt seg bak målsetjingane om å kome fram til tiltak som kan betra situasjonen for norsk jazz. Jazzsjangeren har til no blitt behandla svært forskjellig frå andre musikkformer på høgt nivå.

Selv om Kulturrådet for lengst hadde krysset grensen mellom samtidsmusikken og jazzen, holdt man seg altså med et begrep om høyde på nivået og anser dette ennå for å være et spørsmål om sjanger – det er visse musikkformer som holder «høgt nivå».

Situasjonen er i dag en annen. Kulturrådet har overtatt et langt videre ansvar i den nasjonale musikkpolitikken. Blant annet har Kulturrådet overtatt forvaltningsansvaret for støtteordninger som er rettet mot rock og pop. Dette ser ut til å ha bragt Kulturrådet inn i en fase med nyorientering, noe som kommer klart til uttrykk i direktørens innledningsartikkel i siste årsmelding, som bærer tittelen «Musikken – nye utfordringer

4 «Improvisasjon sett i system – om etablering av Norsk jazzforum.» Utgreiing frå ei arbeidsgruppe oppnemnd av Norsk kulturråd (1996). Oslo: Norsk kulturråd (Rapport nr. 4).

for Kulturrådet». Direktøren viser til at overføringen av pop/rock-ordningene i 2000 «skapte en ny situasjon for rådets engasjement på musikkområdet». Han understreker at «for Kulturrådet er kulturforskjellene innenfor musikkområdet en utfordring», og at dette er bakgrunnen for Kulturrådets initiativ til en utredning om populærmusikkfeltet som blir gjennomført i 2002. Direktørens anerkjennelse av at pop/rock ligger innenfor Kulturrådets ansvarsområde, er utvetydig, selv om han ikke går så langt som til å gi dette feltet karakteristikken «musikkform på høyt nivå». I stedet heter det: «Deler av rock- og popmusikken utgjør en spennende musikalsk smeltedigel som har krav på den samme oppmerksomheten som andre samtidsuttrykk innen kulturlivet.»

Det er ingen grunn til å tro at ikke musikken kommer til å fortsette å være en arena hvor ulike aktører forfølger ulike politiske agendaer. Dessuten vil musikksjangrene fortsette å kjempe om hegemoni, om ikke for annet så av økonomiske grunner. Dette er som det bør være. Kulturlivet er ikke tjent med at aktørene lever i fredfull sameksistens. En viss krigersk holdning beriker kulturlivet. Men de offentlige aktørene som ønsker å profilere seg gjennom representativ musikk, vil komme til å oppleve at det blir vanskeligere å forutsi hvilken musikkform som til enhver tid har prestisje i offentligheten, og bildet vil kunne endre seg fort.

Det er viktig at den offentlige kulturpolitikken ikke feier kulturforskjellene under teppet, men bidrar til å holde et stort mangfold av aktører og agendaer i live. Det er uunngåelig at også den offentlige musikkpolitikken skifter fokus i tråd med rådende trender. Men det er ikke lenger mulig for det offentlige å operere med en fast verdiskala for høyere og lavere musikkformer.

Estetisk orientering – tradisjonalisme, modernisme, postmodernisme

Ensemblenes estetiske orientering kan plasseres langs en akse med tre posisjoner som vi med noen litt upresise merkelapper kan kalle tradisjonalisme, modernisme og postmodernisme.

Tradisjonalismen i musikklivet kommer til uttrykk i de mange prosjektene som holder seg mer eller mindre trygt innenfor en overlevert musikktradisjon. Det kan dreie seg om en musikktradisjon knyttet til bestemte land, regioner og folkeslag, eller det kan dreie seg om tradisjonene i en bestemt kulturhistorisk epoke eller musikksjanger. Interessen for det særegne og unike i nasjonale, regionale eller lokale tradisjoner er utbredt over hele verden. I vår kulturkrets stammer denne interessen fra romantikken og er gjennom et par hundre år bragt videre i en rekke

kunstneriske og kulturpolitiske bevegelser som setter seg fore å utforske, og utforme, kulturelle identiteter. Hit hører alle feiringer av nasjonal, regional og lokal identitet og tilhørighet samt feiringer av mellomfolkelig og flerkulturell utveksling. Tradisjonalismen i norsk kulturpolitikk kan gjenkjennes i den nasjonsbyggende kulturpolitikken fra siste halvdel av 1800-tallet, gjennom mellomkrigstida og helt opp til i dag, og i de regionale kulturpolitiske strategier som ble utformet i norske distrikter fra 1980-tallet.

Kulturell identitet og tilhørighet er alltid et element i enhver musikers selvbilde og i hennes arbeid, også hos modernisten. Men noen gjør utforskningen av musikkhistoriske og musikkulturelle røtter til en kunstnerisk eller kulturpolitisk hovedsak. Dette gjenspeiles også i ensemblefeltet. Til tradisjonalistene i feltet kan vi regne mange ensembler som spiller norsk folkemusikk eller folkemusikk fra andre land og verdensdeler. Eller det kan dreie seg om ensembler som spiller såkalt tidligmusikk med en følelse av tilhørighet til den angjeldende historiske epoke. Likeledes er det kulturhistoriske aspektet framtredende i mange jazzband og rockeband, hvor tradisjonalismen kommer til uttrykk i ønsket om å identifisere seg med en bestemt fase i sjangerens historie – tradjazzen utgjør således en form for musikalsk tradisjonalisme, på samme måte som enkelte former for roots-orientert country og rock. Man kan også spørre hva det innebærer å spille pønkrock i år 2002.

Dersom man bruker et litt utvidet tradisjonalismebegrep, finner vi at veldig mange ensembler begrenser seg relativt snevert til historiske sjangere, stilarter og epoker som alle i en viss forstand kan kalles tradisjoner. Da får vi øye på tradisjonselementene ikke bare i tidligmusikkensemblene, men også i symfoniorkestrene, som stort sett begrenser seg til det symfoniske repertoaret fra 1800- og første halvdel av 1900-tallet, og som etter sin besetning er skreddersydd for et kjernerepertoar fra 1850 til 1910. Det er til og med mulig å se tradisjonselementene i samtidsmusikken og moderne jazz. Denne typen tradisjonalisme kan imidlertid like gjerne være resultat av et bevisst kunstnerisk valg. Mange av de såkalt historiske sjangrene og stilene er tross alt ikke mer historiske enn at de lever i beste velgående, tilgjengelig for kunstnerisk gjenbruk og videreutvikling.

Da er det kanskje snarere et spørsmål om hvilken holdning man møter det historiske materialet med. Innenfor tidligmusikken har det for eksempel lenge vært et skille mellom de mer rettroende autentisitetsforkjemperne og de som anser det kunstneriske arbeidet som viktigst. Det er

også stor forskjell på tradjazzens og den nåværende, 70-tallsinspirerte jazzens interesse for jazztradisjoner.

På et bestemt, men udefinerbart punkt vil interessen for tradisjonene gå over en grense, fra den iblant antikvariske, iblant rent sentimentale, men mange ganger produktive følelsen av tilhørighet, til de mindre forpliktende og mer eksperimentelle etno- og retrostrategiene vi i dag ser innenfor alle musikksjangere. Disse nye strategiene hører imidlertid hjemme innenfor det jeg nedenfor omtaler som postmodernismen.

Det er viktig her å understreke at tradisjonalismen ikke nødvendigvis er noe bakstreversk og reaksjonært og heller ikke bare noe sentimentalt dill – selv om den selvsagt også kan være det. Tvert imot er den oppfatningen at kunst i egentlig forstand bare produseres innenfor den nyskapende avantgarden, feilslått. Ingen spiller historisk eller etnisk musikk uten å sette vår tids stempel på den. Dette stemplet er fortolkerens nyskapende bidrag til tradisjonen og til samtida. Nyskapning skjer like gjerne i nyfortolkning av tradisjonen som i utpønskingen av det nyeste nye.

Modernismen i musikklivet bygger videre på et kunstsyn som har sine røtter i den europeiske opplysningstida. Ifølge dette synet er kunsten ikke primært et uttrykk for identitet og tilhørighet, ei heller er den bare underholdning eller forlystelse, men en sentral og livsnødvendig menneskelig kommunikasjons- og erkjennelsesform på lik linje med politikken og vitenskapen. Kunst er alvor. Modernisten har et sannhetsbegrep: De erkjennelser og innsikter som vinnes gjennom kunsten, er enten sanne og derfor universelt forpliktende, eller usanne og forkastelige. Som en følge av dette synet på kunsten som medium for erkjennelse og sannhet, føler modernisten automatisk en forpliktelse på det såkalt nye og framskrittet, en forpliktelse som står i motsetning til enhver tradisjonalisme. Herav forestillingen om en historisk avantgarde som alltid løper i forkant av erkjennelsens og historiens gang. Det er for modernisten meningsløst å anta at nyvinninger innenfor kunsten kan være lokale, knyttet til et bestemt sosialt miljø, en bestemt kulturkrets eller en bestemt kunstnerisk sjanger – sannhet er ikke sannhet hvis den ikke er universell, i kunsten like lite som i vitenskapen. Modernisten antar derfor at bare samtidskunsten til enhver tid kan være på høyde med det historisk sett forpliktende kunstneriske erkjennelsesnivået – på høyde med materialets nivå, for å bruke filosofen Adornos uttrykk. Dette er bakgrunnen for at man den dag i dag opererer med sjangerbetegnelsen samtidsmusikk, på bekostning av alle de andre musikksjangrene i samtida. Den tradisjonelle samtidsmusikken har forstått seg som videreføreren av den europeiske avantgarden

og av den kompositoriske tradisjonen fra Beethoven til etterkrigsmodernismen. Gjennom komponistens skapende arbeid drives den kunstneriske erkjennelsen videre fra det nye til det enda nyere uten ende, på samme måte som i teknikken og vitenskapen.

Under trykket fra samtidsmusikkens hegemoni har de andre sjangrene hatt små sjanser til å framstå som nyskapende formidlere av erkjennelse og framskritt, men de har prøvd. Den modernistiske forestillingen om én historisk fremadskridende musikalsk erkjennelse og forestillingen om avantgarden som bærer av et framtidsoppdrag, er omplantet til andre sjangere hvor den har slått rot – det gjelder ikke minst jazzen (rocken og popen er her kanskje noe mer syklisk i sin historieoppfatning).

Komposisjonsmusikkens store fortrinn i kampen om det historiske modernismeoppdraget er imidlertid blant annet nettopp det at den er komponert. Et stort og ambisiøst historisk erkjennelsesprosjekt lar seg vanskeligere administrere dersom det skapende arbeidet flyttes ut i den uoversiktlige situasjonen i et konsertlokale, hvor det spilles uten noter. Andre musikksjangere har riktignok i stor grad overtatt den klassiske komposisjonsmusikkens historiesyn og konstruert sin egen hall of fame, sin egen alternative kongerekke av store genier. Og selv om så vel standards som coverlåter aldri blir noe annet enn en bigeskjeft, merker man innenfor både rocken og jazzen en dyp respekt for de gamle mestere som slår ut i ønsket om å resirkulere deres stil og maner, i takt med en alltid skiftende nostalgi, ofte med en stilfølelse og med et øre for tidsriktig sound som gjør det vanskelig å skille kopien fra originalen.

Men på den andre siden ble jazz og rock født på 1900-tallet som motkultur og tviholder på denne posisjonen. Det gjorde dem i første omgang mindre egnet til å bære et musikalsk opplysningsprosjekt som var innledet to hundre år tidligere. Dette prosjektet måtte den klassiske komposisjonsmusikken fremdeles ta ansvaret for. Komposisjonsmusikkens oppkomst falt sammen med det moderne borgerskapets oppstigning til dominerende klasse på 1700- og 1800- tallet og har ennå ikke helt sluppet tak i det opprinnelige politiske og sosiale oppdraget. Derfor er det fremdeles innenfor den klassiske musikken og samtidsmusikken vi finner flest opplysningsmenn og modernister.

Nettopp som motkulturelle bevegelser har imidlertid både rocken og jazzen tatt opp kampen med den klassiske musikken om å være et medium til fremme av positive samfunnsverdier, frihet og framskritt. Kunstens frigjørende potensial, som var blitt oppdaget i opplysningstida, ble gjenoppdaget på 1900-tallet av de rytmiske musikksjangrene, som

hevdet å være mer menneskelige enn komposisjonsmusikken i kraft av en større spontanitet og en sterkere innvirkning på livsgleden. Med rockefestivalens ville dans var man kommet nærmere Rousseau enn noensinne. Dette konkurranseforholdet mellom sjangrene har gitt stoff til musikkforskningen, som ikke sjelden er sterkt verdiladet engasjert på vegne av en bestemt musikkform, enten det er symfonisk musikk eller rock eller noe annet.

I lys av alt dette er det lett å forstå at modernister i alle sjangere vanskelig finner seg til rette med nettopp begrepet sjanger. Uttrykket samtidsmusikk er for eksempel en benektelse av at det finnes andre sjangere. Forestillingen om én samlet framskrittsbevegelse i historien gjør det da også vanskelig å fordele avantgardeoppdraget på flere sjangere. Modernister i alle sjangere har hittil hatt en tendens til å ignorere de øvrige sjangrene og at det i det hele tatt finnes noe som heter sjanger.

Imidlertid er man i vår tid ikke lenger så oppsatt på å framheve sin egen presumptivt progressive sjanger på bekostning av de andre angivelig tradisjonelle – i stedet er avvisningen av sjangerskillene ofte et uttrykk for en inkluderende holdning som anser at sjangrene godt kan dele oppdraget mellom seg. I forlengelse av dette dukker den tanken opp at nettopp den sjangeroppløsende eller sjangerløse musikken er den mest progressive. Dette er imidlertid fremdeles en modernistisk tanke.

I motsetning til den modernistiske estetikken står alle tendensene som bryter med tanken om kunsten som ett samlet, privilegert erkjennelsesprosjekt til fremme av det nye og framskrittet – men som ikke av den grunn søker tilflukt i tradisjonene. Med en uklar sekkebetegnelse kaller vi disse tendensene postmodernisme. Kunsten er for postmodernisten noe produktivt, men uforutsigelig. Riktignok gir den både erkjennelse og opplevelse, men ikke på en historisk kumulativ måte, og ikke på en måte som binder og forplikter kunsten i dens videre løp. Den postmodernistiske kunstneren strekker ikke gyldigheten av sitt verk ut over rimelighetens grenser og inn i evigheten. Kunsten er for henne lokal. Gjennom frigjøringen av kunsten fra det historiske framskritts- og frigjøringsprosjektet føres den tilbake til den lokale konteksten – kunstverkets umiddelbare nedslagsfelt, kulturelt eller geografisk. Det ligger en arv fra den klassiske retorikken i den postmodernistiske interessen for kontekst og virkning. Kunstens mening ligger ikke lenger primært i kunstnerens skapende tanke eller i hans verk, ei heller i sjangeren eller tradisjonen eller historien, men i verkets virkning der og da.

I motsetning til modernisten har postmodernisten ingen problemer med å forholde seg til begrepet sjanger. Dels bruker postmodernisten sjangrene ahistorisk for det de er verd med tanke på den umiddelbare virkningen. Dels er historien selv, slik den avleires i sjangeren, for postmodernisten et rikt materiale som kan brukes til å utløse lytterens historiske referanser. Et slikt historiesyn kommer til uttrykk når jazzgruppen Cucumber Slumbers omtales på denne måten: «Weather Report, Miles Davis, Herbie Hancock – og Chick Corea – revolusjonerte jazzen på 70-tallet, og Cucumber Slumber skaper sin egen, unge 70-tallsjazz i år 2000.»[5]

Disse tendensene er tydelige ikke minst nettopp i samtidsmusikken, hvor mange ser ut til å ha gitt opp det store historiske erkjennelses- og frigjøringsprosjektet til fordel for mindre og mer situasjonsbestemte prosjekter. Mange komponister og utøvere ser ut til å overta populærmusikkens formidlingsiver – de er fornøyd med å skape musikk for øyeblikket og streber ikke etter evigheten. Derfor ser vi også i samtidsmusikken en glidning i retning av improvisasjonsmusikken. Mange unge utøvere og komponister i samtidsmusikkfeltet nekter å dra et skille her, enkelte opererer med et begrep om komprovisasjon. Det synes også å være en tendens til å kombinere komponistrollen med utøverrollen. Dette har forekommet også tidligere, men som utøver spilte komponisten da normalt (sin egen eller andres) komposisjonsmusikk, og det hørte til sjeldenhetene at han samtidig var improvisasjonsmusiker.

Lignende grenseoverskridelser ser vi i alle sjangere, og fenomenet omtales i større bredde nedenfor. I alle sjangere ser vi en sterkere interesse for hva som skjer i de andre sjangrene. Ingen sjanger føler seg lenger som utvalgt eller sitter med hegemoniske pretensjoner. Mange musikere opererer i flere sjangere og bidrar gjerne til å utvikle de voksende gråsonene mellom sjangrene.

Det er unødvendig å gjøre oppmerksom på at den stereotypiske tradisjonalisten, modernisten og postmodernisten ikke forekommer i virkeligheten. Det er imidlertid mulig å gjenkjenne enkelte trekk. Ensemblene ComboNations og Transjoik har for eksempel ulike posisjoner på skalaen. Begge driver etter eget utsagn med verdensmusikk. I utgangspunktet arbeider man i denne sjangeren med tradisjonsmateriale, men man går videre fra dette utgangspunktet på ulikt vis. ComboNations bringer sammen ti musikere fra ulike tradisjoner i Asia, Afrika og Amerika – både

5 Programmet for Dølajazz 2000.

Brasil, Gambia, Iran, India, Kina, Korea, Marokko og Senegal er representert. ComboNations er opptatt av at tradisjonsmusikken fra ulike deler av verden skal møte hverandre i sin rene, opprinnelige form: «I motsetning til mye annen verdensmusikk bruker ikke ComboNations vestlige arrangeringsvirkemidler i musikken,» heter det på hjemmesidene.[6] Transjoik bruker derimot temmelig fritt både tradisjonelle og moderne, vestlige og ikke-vestlige virkemidler og teknologier. Transjoik tar utgangspunkt i joiken. Noen av de medvirkende har samisk bakgrunn. På hjemmesidene står det:

> Visst kommer musikken fra den tradisjonelle samiske joiken, men Transjoik har utviklet denne til sin egen helt unike stil. Med utgangspunkt i gamle joike-opptak på voksrull bygger Transjoik opp en moderne, men samtidig tidløs, suggestiv stemning. Musikken kan være hypnotisk, opphissende, vital og kraftfull. Mange opplever også at den har en sakral, religiøs eller overnaturlig dimensjon. Om man må snakke om musikalske båser, er ambient, trance og techno mulige sammenlikninger. Selvsagt kan betegnelsen world music brukes. I så fall har Transjoik brakt denne sjangeren et skritt videre […] Transjoik har utviklet joikene, tatt opp elementer fra vår urbane hverdag, og skapt noe helt nytt.[7]

ComboNations oppsto ikke bare som et kunstnerisk, men også som et kulturpolitisk prosjekt, med drahjelp fra Kulturrådets Mosaikkprogram. Målsetningen var å bringe musikere fra hele verden sammen i ett ensemble. Det var dessuten et mål at prosjektet skulle være landsdekkende, med musikere fra alle deler av landet. Transjoik gir derimot ikke uttrykk for å ha spesielle rekrutteringsmålsetninger, ei heller er man interessert i en dekkende representasjon av ulike kulturer (man oppgir at gruppen blant annet har samarbeidet med et palestinsk ensemble, samt at man planlegger et prosjekt med en egyptisk DJ fra New York). Der ComboNations definerer verdensmusikken som «musikalsk kommunikasjon og møte mellom kulturer», er ikke Transjoik spesielt opptatt av mellommenneskelige forhold, det er kunsten som teller. For eksempel er følgende tvetydige motto på første oppslag på hjemmesidene den eneste referansen til samenes politiske situasjon: «Samenes gåtefulle historie har lenge hatt valget mellom fornyelse eller tradisjon. Transjoiks musikk viser i stedet en alternativ vei inn i framtiden.»[8] Det politiske budskapet, om det er der, er en

6 http://www.combonations.no/
7 http://www.transjoik.com/
8 http://www.transjoik.com/

ambisjon på vegne av kunsten som ligger hinsides tradisjonsmusikkens typisk tilbakeskuende positur. Transjoiks musikk skuer inn i framtida og viser samefolket veien.

Tradisjonalisten, modernisten og postmodernisten forholder seg ulikt til publikum. Den rendyrkede tradisjonalisten vil forlite seg på at publikum er gitt innenfor det fellesskapet som tradisjonen holder samlet. Bare dersom tradisjonalismen får preg av motkulturell bevegelse, vil det komme opp et ønske om å vinne nye tilhengere. Lenge spilte tradisjonsmusikken bare for sitt eget kjernepublikum på de spesialiserte folkemusikkfestivalene, landskappleikene, og så videre. Men dette er nå for lengst historie. Norsk folkemusikk, folkemusikk fra andre land, verdensmusikk, og så videre blir nå presentert på de fleste arenaer. Folkemusikkgruppen Kvarts spiller i Oslo konserthus som ledd i den klassiskorienterte Konserthusserien, verdensmusikkgruppen Transjoik på Knitting Factory i New York.

Den rendyrkede modernisten oppfatter seg som en agent for realisering av positive samfunnsverdier, og musikken skal ut til folket. Men i egenskap av avantgardist er modernisten per definisjon forut for folket og henvender seg gjerne til en smal gruppe kjennere. Denne motsetningen kan sies å prege musikkens modernister ennå i dag. Imidlertid ser vi i dag også innenfor de tradisjonelle, modernistiske formatene en sterk vilje til å fornye formidlingsstrategiene. Om dette vitner ikke minst ensemblenes søknader om offentlig støtte. Dette ser ut til å være resultatet av en nyorientering som delvis henger sammen med de trekkene jeg har omtalt som postmodernistiske. Den nye følsomheten for kunstens kontekster og den utadrettede formidlingsiveren ser i dag ut til å prege alle deler av musikklivet, også samtidsmusikken. BIT 20 Ensemble eksemplifiserer dette i markedsføringen av sine tjenester på internett:

> Hele eller deler av BIT 20 Ensemble leies ut til ulike arrangementer. Vår erfaring spenner fra spesialiserte, eksperimentelle og konservative festivaler til statsbesøk med kongehuset, åpningsarrangementet for Kulturby Bergen 2000, åpningen av Fredshuset i Bergen, arrangementer for Hansadagene, Café Opera, Den Stundesløse, Det Akademiske Kvarter, Kulturhuset USF, Grieghallen mfl.
>
> Det å forme programmer for en rekke sammenhenger, ulike aldersgrupper og miljø er en viktig grunn til BIT 20 Ensembles suksess. Vi går alltid inn i dialog med arrangører eller kommer med forslag når det gjelder å presentere samtidsmusikk i ulike sammenhenger og formater.
>
> Vi har vært opptatt av å videreutvikle den tradisjonelle konsertformen både ved å spille på utradisjonelle steder og i utradisjonelle sammenhenger og ved å utvikle

> konsertformen over i rene sceniske forestillinger. Vi har nådd et stort publikum ved å delta på konferanser, åpninger, utendørsarrangementer o.a.[9]

Interessen for å kontekstualisere kommer ikke bare til uttrykk i valg av utradisjonelle konsertarenaer, men også i tilretteleggingen av selve konserten. Improvisasjons-/samtidsensemblet SPUNK leverer visuelle sceneshow med full makeup og farget hår, teatralsk sceneshow, film, installasjoner, og så videre. Også strykekvartetten Ametri er bevisst på den visuelle formidlingsstrategien og har engasjert egen designer/stylist til å lage høye hårfrisyrer og futuristiske antrekk, kombinert med andre visuelle iscenesettelser. Norsk Dameensemble lover at «kjente, klassiske perler og moderne musikk framføres med stil og humor i glitrende gallakjoler eller med sløyfer i flettene etter fylte 25». Bare for å ha nevnt noen eksempler. Ønsket om å kontekstualisere musikken ser også ut til å ligge bak de mange tverrkunstneriske prosjektene, hvor musikk inngår i ulike kombinasjoner med andre uttrykk. Det kan dreie seg om sceniske prosjekter (danseprosjekter, performanceprosjekter, osv.) eller prosjekter i massemedieformat (videoproduksjoner, internettprosjekter, osv.). Dette kommer jeg tilbake til i et eget avsnitt nedenfor.

De tre hovedtendensene i estetisk orientering som jeg har beskrevet ovenfor, legger føringer for den enkelte aktørens syn på forholdet mellom kunst og politikk. Det politiske engasjementet synes imidlertid ikke å være forbeholdt en særlig gruppe, men fordeler seg jevnt mellom dem. Det er i stedet arten av det politiske engasjementet som skiller dem. Et eksempel på et renskåret politisk engasjement er prosjektet Burning Ice, som drives av messingkvintetten Arctic Brass. Prosjektet er beskrevet slik på ensemblets hjemmside:

> Messingensemblet Arctic Brass ønsker med musikk og bilder å aktualisere debatten om global oppvarming. Vi setter spesielt søkelys på faren med radioaktiv stråling og oljesøl i Arktis. Om isen på polhavene og på Grønland tiner, vil verdenshavene stige med 70 meter. Smelteprosessen er allerede målbar, og Nordpolen er tidvis isfri. Dette bekymrer så langt knapt andre enn forskere og enkelte øysamfunn i Stillehavet. Vi er den første generasjon som har klart å forstyrre klodens balanse. Prosjektet Burning Ice, som i sin helhet går fra 2001–2003, skal vekke publikum før Golfstrømmen snur. […] Dessuten er Burning Ice et multikulturelt tiltak hvor vi søker å spille på lag med Polarinstituttet og Amundsen-sentret i Tromsø samt Sjøfartsmuseet og Frammuseet i Oslo.[10]

---

9 http://www.bit20ensemble.no

10 http://www.arcticbrass.no/frameset_hoved.htm

Det politiske budskapet virker ikke påklistret. Ensemblet har tvert imot tilstrebet en indre sammenheng mellom et politisk prosjekt og en musikk som er «inspirert av arktiske forhold som store rom, stillhet, is, smelteprosesser og nordlys». Prosjektet omfatter turné i nordområdene, CD-utgivelse og fortløpende, interaktiv web-kontakt med publikum.

Profesjonalitet og kvalitet

Denne undersøkelsen gjelder de frie, profesjonelle musikkensemblene, men som det allerede har framgått, er det flere måter å definere profesjonalitet på. Dels kan man se på utdanningen til musikerne og anta at utdannede musikere er profesjonelle. Og det er de nok, men mange profesjonelle musikere er uten formell utdanning. Jon Balke, en av landets mest profilerte jazzmusikere, som har livnært seg som jazzmusiker i tiår, har for eksempel ingen formell musikerutdanning – og det finnes mange andre gode eksempler. Leder for Norsk Solistkor, Grete Helgerød, sier at hun har arbeidet med fantastiske sangere som er uten noen sangerutdanning. Innenfor pop/rock-feltet er det av mange grunner meningsløst å knytte profesjonaliteten til utdanningen – først i den siste tida har man begynt å tilby utdanningstilbud for såkalt rytmisk musikk.

Formell utdanning kan altså være et tegn på profesjonalitet, men mangelen på formell utdanning er absolutt ikke et tegn på det motsatte. Det finnes mange måter å utdanne seg til musiker på. Eksempler på musikere innen pop/rock som har klassisk utdanningsbakgrunn, er mange – det gjelder visstnok enkelte av musikerne i popgruppen Locomotives samt bassisten i hip-hop-bandet Klovner i Kamp (som også figurerer i ulike jazzkonstellasjoner og eksperimentelle konstellasjoner). Vokalistene Kari Rueslåtten og Anne Marie Almedal, tidligere vokalister i henholdsvis 3rd and the Mortal og Velvet Belly, har begge klassisk musikkutdanning fra inn- og utland. Bare for å ha nevnt noen få eksempler.

En annen måte å definere profesjonalitet på er å se på yrkesutøvelsen. Den som livnærer seg som musiker, er profesjonell. Medlemmene i de frie, profesjonelle ensemblene livnærer seg imidlertid slett ikke alltid primært som musikere, men er profesjonelle likevel. Mange medlemmer i profesjonelle musikkensembler mottar ingen økonomisk kompensasjon for arbeidet, uten at man av den grunn ville regne deres innsats til det frivillige kulturliv. Enkelte av de som spiller i de profesjonelle ensemblene, har musiseringen som bigeskjeft, dvs. fritidssyssel, ved siden av annet arbeid, uten at man av den grunn ville kalle dem amatører. Trompetisten Arve Henriksen, en av de mer framtredende i det yngre jazzmusikersjiktet og

medvirkende i en lang rekke ensembler, har tatt seg jobb i Steinerbarnehagen på Eidsvoll, etter sigende for å unngå å bruke seg opp i altfor mange kunstneriske prosjekter. Erlend Styve i folkemusikkgruppen Kvarts er til daglig gullsmed på Voss. En rockemusiker mister ikke troverdighet om hun jobber på Posten eller på 7-eleven for å tjene til det daglige brød (tvert imot vil merkelappen profesjonell kunne være mer diskrediterende).

En mulighet er å la profesjonaliteten avhenge av kvaliteten på de kunstneriske prestasjonene, og selv om kvalitet er av de mest omstridte temaer i kulturlivet og kulturpolitikken, er dette det nærmeste jeg kommer en definisjon av profesjonaliteten. Men det betyr samtidig at profesjonalitet er like vanskelig å bli enige om som kvalitet. Jeg kommer tilbake til dette i kapittel 3.

Sjanger

Sjanger er et overordnet rammeverk både for musikkpraksis og musikkforståelse, helt ulikt det vi ser i andre kunstarter. Men selv om den overveldende sjangersystematikken i sortimentet til en god platebutikk er imponerende, er ikke sjangerbildet så logisk velordnet som man kan få inntrykk av. Hver sjanger har sin egen unike opprinnelse, og det er ingen felles kriterier, men et stort mangfold av kryssende og til dels motstridende kriterier som til sammen opprettholder et noenlunde velordnet sjangerunivers.

Men selv om det ikke er helt klart hva sjanger egentlig er, er sjanger til enhver tid avgjørende for hvordan musikk oppfattes. Dette har dels sin bakgrunn i det vi kunne kalle sjangersosiologien. Det er vanlig å anse at sjangrene har et sosialt korrelat. De hører til i bestemte sosiale miljøer, subkulturer eller klasser. Klisjeene florerer på dette feltet. Symfonisk musikk er for bedrestilte og konservative/sentimentale sekstiåringer i byene, folkemusikk er for eldre radiolyttere i distriktene, DJ-musikken er for de unge urbane, og så videre. Selv om publikum i realiteten ikke er segregert på denne karikaturmessige måten, er det likevel klart at sjangrene har mer eller mindre klart definerte målgrupper. DJ-musikken er for eksempel ikke primært for eldre radiolyttere i distriktene, for å si det sånn. Den hører til i klubbmiljøene i byene.

Musikkformene har alltid hatt en sosial bakgrunn. Europeisk 1600- og 1700-tall skilte mellom musica di chiesa (kirkemusikk), musica di teatro (operamusikk) og musica di camera (privatmusikk), hver med klart definert samfunnsplassering. Kirkemusikken og operamusikken er egne sjangere den dag i dag, men i en ny samfunnssammenheng. Konsertvese-

nets oppkomst i siste halvdel av 1700-tallet hang sammen med et nytt, humanistisk-universalistisk kunstbegrep som gjorde kunsten og musikken til et felles offentlig anliggende, tilsynelatende uten klassefokus. Dette var opplysningstidas bud på en ny musikalsk felleskultur. Likevel la man i denne historiske fasen grunnen for 1800-tallets borgerlige konsertsalkultur som skulle komme til å rendyrke den instrumentale komposisjonsmusikken (die reine, absolute Instrumentalmusik), både i orkesterformat og kammerformat. Denne kulturen ble stående i motsetning til både kirken, operaen og etter hvert populærmusikken. Og den har vært forbausende seiglivet i de vestlige, borgerlige samfunn og lever i beste velgående, selv om den har fått skarp konkurranse i kampen om den offentlige oppmerksomheten. Operaen var gjennom et par hundre år en noe upålitelig følgesvenn for konsertsalkulturen, og også den har overlevd med æren i behold. I mange land er det fremdeles riktig å snakke om en operakultur.

De andre sjangrene har også sin historie, og hver av dem kan tilbakeføres til sosiale, kulturelle eller etniske kontekster. Men dersom vi utelukkende betrakter sjangrene i dette perspektivet, blir de redusert til sosiale signalsystemer for identitet og tilhørighet. Dette er et reduksjonistisk perspektiv som ikke tar høyde for musikkens estetisk-kommunikative funksjon på tvers av sosiale og kulturelle barrierer. Det moderne samfunn er etter århundrer med sosiale, teknologiske og økonomiske omveltninger preget av en sterkere mobilitet også i musikkkulturene. Sjangrene er uten tvil ennå merket av sin kulturhistoriske opprinnelse, og i musikkformenes videre utvikling oppstår det fortløpende nye sosiale identiteter og nye politiske agendaer. Likevel kan sjangrene i det moderne (eller postmoderne) samfunn også betraktes som fristilte estetiske felt, hver med sine muligheter for kunstnerisk (og sosialt og politisk) arbeid, til disposisjon for den som vil utnytte dem.

I lys av dette kan den stadige finslipingen av sjangerterminologien – underdelingen, kombineringen og permuteringen av sjangerbetegnelser – betraktes som tegn på at det eksisterer et behov for et estetisk språklig verktøy som kan hjelpe til med å kommunisere musikalske ideer og innsikter, både innad i en sjanger og mellom sjangrene. En slik kreativ bruk av sjangerbetegnelser ser vi mange eksempler på i det innovative språk ensemblene bruker når de beskriver seg selv. Her er et eksempel fra Dadafon:

> DADAFON er low-tech mixmaster-pop. Melodiske sanger i et kraftfullt skrangleunivers av tannhjul og postkasser. Kristin Asbjørnsen synger intenst, rått og betagende

> sammen med gitar, to groove-maskinister og kanskje en dadafonisk cello. DADAFONs låter er hardtslående groove og myke ballader i rusten, industriell innpakning, med referanser til artister som Tom Waits, Talking Heads, Brian Eno og afrikansk musikk. Digital konferansier er David Attenborough med venner.[11]

Vår tids tendens til sjangerblanding, crossover-musikk og sjangerløs musikk er omtalt i neste avsnitt. Her er det verd å minne om at det tross alt er svært mange ensembler som holder seg trofast til en bestemt sjanger og har sjangertilhørigheten som det viktigste identifikasjonsmerket. Mange har sjangeren preget inn i navnet. Det er for eksempel ingen tvil om hva Norske Store Orkester for Jazz driver med. Også Norsk Barokkorkester og Møre og Romsdal Symfoniorkester er uproblematiske. (Det er verre med Lame Duck, No Spaghetti Edition, Supersilent, Tungtvann og Kvarts.)

Som nevnt i et tidligere avsnitt kan tilhørigheten til en sjanger godt oppfattes som tegn på en form for tradisjonalisme. I dette kan vi på den ene siden merke en tilbakeskuende, kanskje sentimental holdning, men på den andre siden ligger det alltid kunstneriske utfordringer i utforskningen av sjangertradisjonene, og tilslutningen til en sjanger kan være et bevisst kunstnerisk valg. Musikklivet som helhet er opplagt tjent med at det finnes ensembler som følger denne veien.

Problemene i vurderingen av sjangrene ligger ikke bare i mangfoldet av kryssende kriterier for sjangerinndelingen. Det er også ofte en meget stor stilistisk spennvidde innenfor hver sjanger. Det er for eksempel ofte større forskjell mellom moderne jazz og tradjazz enn mellom moderne jazz og samtidsmusikken. Rock og rock er også to forskjellige ting. Slik er det i alle sjangere. Innenfor sjangrene er det dessuten ofte ulike skoler. For eksempel snakker man om ECM-skolen i norsk jazz, med representanter som Jan Garbarek og Terje Rypdal. I et annet hjørne av jazzen finner vi den mer tekno-orienterte musikken. I Hans Mathisens søknad om ensemblestøtte til sin kvartett ligger det en diskret stillingtagen i knivingen mellom ulike retninger i samtidsjazzen: «I dette bandet ligger fokus på moderne akustisk jazz i ECM-tradisjonen,» skriver Mathisen og fortsetter:

> Vi føler at det er en viktig del av den europeiske/skandinaviske jazztradisjonen vi forsøker å videreføre med vår virksomhet, spesielt nå når mange jazzmusikere jobber med maskiner og elektronikk. Det viktigste for oss er samspillet mellom de akustiske instrumentene både improvisatorisk og lydmessig.

11 http://www.dadafon.com/

Frode Gjerstad er derimot «one of the few Norwegian musicians playing modern improvised music outside the ECM-school».[12]

Overfor det internasjonale musikkliv er det vanlig å flagge regionale stilkonsepter. Oslo Sinfonietta er opptatt av å representere «den norske ensemble-sounden» i utlandet. Også i jazzen er det i tillegg til ECM-sounden ofte snakk om «det nordiske». Geir Lysne listening ensemble ønsker således å dyrke fram «den nordiske sounden» i et stort ensemble-format «der melodilinjer, harmoniske løsninger og groover er basert på nordisk musikk». Men Petter Wettre (som står for «noe av det mest solide uttrykket innen hardtsvingende jazzmusikk») har gjennom en årrekke «bevist at norsk jazz består av noe mer enn fjord og fjell», og hans musikk kan i stedet sammenlignes med «en stupbratt slalåmløype som svinger seg fra grooverelaterte temaer til kompromissløse improvisasjoner med Coltranes ånd i nakken».[13]

Det er selvsagt også mulig å se at spennvidden innenfor sjangrene i mange tilfeller kan ha vært et spørsmål om generasjoner.

Spennvidden i sjangrene viser seg i problemene med å lage fornuftige kategorier i musikkpolitikken. Også innenfor den gruppen som har mottatt tilskudd fra Kulturrådets ensemblestøtteordning, er dette tydelig. I kunngjøringen av tildelingen av ensemblestøtte skiller Kulturrådet mellom kategoriene klassisk/samtid og tidligmusikk, som imidlertid begge tilhører den klassiske komposisjonsmusikken. Men jazz er bare jazz / rytmisk musikk, selv om det er meget stor forskjell på for eksempel Bergen Big Band og Supersilent. Det er dessuten flere ensembler innenfor moderne jazz som konvergerer mot samtidsmusikken, og omvendt. Innenfor begge kategoriene er det ensembler som insisterer på betegnelsen improvisasjonsmusikk. I samtidsmusikken er det stor forskjell på for eksempel SPUNK og BIT 20 Ensemble – førstnevnte karakteriserer sin musikk som sjangerløs improvisasjonsmusikk og synes det er kostelig å ha havnet i kategorien klassisk/samtid. Og så videre.

Det finnes ingen gitt korrekt kategorisering av sjangrene, verken her eller i andre sammenhenger, og jeg har ikke til hensikt å gi Kulturrådet noe forslag til en bedre kategorisering. Poenget her er bare å være klar over hvor løse sjangerdefinisjonene er.

---

12 Ifølge et presseskriv som følger ensemblestøttesøknaden.

13 Fra et presseskriv vedlagt ensemblestøttesøknaden.

I en situasjon hvor spennvidden innenfor den enkelte sjangeren er så stor at det ofte nesten bare er navnet som holder den sammen, kan vi kanskje likevel ty til sosiologiske og kulturfaglige forklaringer. På tvers av spennvidden drar de fleste musikere og ensembler med seg en selvforståelse som har rot i sjangerhistorien. Jon Balke sier: «Det er mange eksempler på overskridelser av den kategorien man kaller jazz. Men det er nettopp det som er jazz.» (Men han tilføyer: «Jeg bruker merkelappen jazz i mangel av noe bedre».) Selv om to ensembler innenfor hver sin sjanger lager musikk som etter alle stilkriterier kunne tilhørt samme sjanger, er musikerne på hvert sitt hold preget av sosialiseringen innenfor sine respektive sjangere og holder gjerne fast ved dette. Likevel er også disse båndene i ferd med å bli svakere i deler av ensemblefeltet, noe jeg kommer tilbake til nedenfor.

Reproduksjonen av sjangrene

Det er ikke bare musikerne selv gjennom sin sosialisering og ensemblene gjennom sin virksomhet som bidrar til å reprodusere sjangrene, men også en rekke av musikklivets institusjoner. Sentrale i reproduksjonen av sjangrene er utdanningsinstitusjonene, musikkorganisasjonene, arrangørnettverkene, festivalene, plateselskapene, mediene og musikkpolitikken. Innenfor hver sjanger inngår disse aktørene i et sjangerkretsløp, og i dette kretsløpet sirkulerer ideer og verdier som er egne for sjangeren. Og det sirkulerer penger. Det er riktig å si at det er selve sirkulasjonen som skaper og opprettholder sjangrene.

Utdanningsinstitusjonene bidrar uten tvil til å reprodusere sjangrene. Norges musikkhøgskole og musikkonservatoriene bidrar gjennom sine studieopplegg ikke bare til traderingen av de kunnskaper og ferdigheter som hører til i den klassiske musikkens ulike disipliner, men også til å sosialisere studentene inn i en profesjonsmessig selvforståelse, som klassiske musikere, pedagoger, dirigenter eller komponister. En slik reproduserende funksjon synes å ligge i selve betegnelse konservatorium. På samme måte har jazzlinja ved Musikkonservatoriet i Trondheim helt siden starten i 1979 praktisert en metodikk som går ut på å gi studentene en grundig innføring i alle jazzens historiske stilarter.

Også de sjangerspesifikke organisasjonene – som Ny Musikk, Norsk jazzforum, Norsk Rockforbund – ser seg tjent med å fastholde sjangerens identitet og enhet, ettersom de er involvert i en interessekamp på vegne av sine medlemmer. Betydelige offentlige tilskudd fordeles til musikklivet gjennom organisasjonene, og for å holde på kulturpolitikernes oppmerk-

somhet kan det være fristende å framheve sin egen sjanger på bekostning av de andre. Arrangørnettverkene er i mange tilfeller knyttet til organisasjonene og mottar tilskudd fra disse. Gjennom slike organisatoriske og økonomiske bånd opprettholdes et fokus på sjangeren.

Også mange musikkfestivaler er sjangerspesifikke, og dette kommer gjerne fram i festivalens navn: Førde Internasjonale Folkemusikkfestival, Oslo Kammermusikkfestival, Molde International Jazz Festival, Sildajazz, Ultima Oslo Contemporary Music festival, og så videre. Festivalene er treffpunkter for utøverne i sjangeren og bidrar til å styrke sjangerens identitet og utdype sjangerens særtrekk. Også festivalene er inkludert i sjangerens økonomiske kretsløp og vil gjennom dette ha interesse av å ikke miste sjangeren sin av syne. Noen av informantene i denne undersøkelsen gir uttrykk for at festivalene bidrar til å sette musikken i båser.

Plateselskapene og platelabelene er også sjangerreproduserende institusjoner, og også her er innvevingen i sjangerkretsløpet tydelig. De store, internasjonale plateselskapene har stor sjangerbredde, men er av markedsgrunner nødt til å forholde seg til publikums sjangerpreferanser. De har derfor interesse av å skille klart mellom sjangrene og drive målrettet markedsføring innenfor hvert sjangersegment. Slik sett skapes og opprettholdes det velordnede sjangeruniverset som gjenspeiler seg i platebutikkenes hyller.

De mindre selskapene fokuserer gjerne på én enkelt sjanger eller på enkelte retninger innenfor sjangeren. Eksemplene er her mange. I tilfellet ECM er det riktig å si at selskapet ikke bare reproduserer en sjanger (jazzen), men selv skaper en tradisjon innenfor denne (ECM-skolen). I mange tilfeller er organisasjonene og plateselskapene koblet til hverandre organisatorisk. I samtidsmusikken er selskapet Aurora (og tidligere Hemera) Norsk Komponistforenings eget plateselskap og produserer innspillinger av medlemmenes komposisjoner. Også foreningen Ny Musikk har en egen label, Albedo, som retter seg mot utøvermiljøene i samtidsmusikken.

I platebransjen er tilveksten av mindre nisjeselskaper stor. De er ofte drevet på idealistisk basis og retter seg mot den musikken som selskapets folk går god for, og disse folkene er ikke altetende. Det ser ut til at småselskapene har en viss suksess med en slik konsentrert, kunstnerisk policy. Mange av dem høster anerkjennelse, også internasjonalt. Det er riktig å si at disse selskapene reproduserer sjangrene og stilene, men de er på den andre siden også produktive i utviklingen og transformasjonen av sjangerbildet, noe jeg kommer tilbake til i neste avsnitt. Når det gjelder de

mindre selskapene og labelene, er det en ikke ubetydelig grad av overlapping med ensemblefeltet, ettersom de ikke bare utgir ensemblenes musikk, men i noen tilfeller også er drevet av de samme folkene.

Også mediene bidrar til å reprodusere sjangrene. Her spiller ikke bare sjangerbaserte musikktidsskrifter en rolle, men også dagspressen, som i likhet med plateselskapene må søke å møte de store publikumsgruppenes sjangerpreferanser. Videre er det vanskelig å undervurdere allmennkringkastingens sjangerspesifikke programmer, som Folkemusikktimen, Brennpunkt, Jazz og ramme, og så videre.

Til sist er det viktig å innse at også den offentlige musikkpolitikken bidrar til å reprodusere sjangrene. For det første er de enkelte offentlige tilskuddsordningene i mange tilfeller, i prinsipp eller i praksis, inndelt etter sjanger. I noen tilfeller er de offentlige tilskuddsmidlene overført til de sjangerspesifikke organisasjonenes forvaltning. Dette har sin naturlige bakgrunn i at hver sjanger har sine egne behov og utfordringer. Innenfor samtidsmusikkfeltet var det på 1990-tallet et udekket behov for grunnfinansiering av noen større ensembler. Dette førte til opprettelsen av Kulturrådets ensemblestøtteordning, som imidlertid gradvis har utvidet sin sjangerbasis. Litt seinere så man innenfor jazzen et udekket behov for landsdekkende formidling. Dette førte til friske statlige penger inn i jazzens organisasjoner og til opprettelsen av de regionale jazzsentrene. På et tidspunkt fant man det nødvendig med et løft for rocken, og dette utløste ekstraordinære statsmidler som førte til opprettelsen av Musikkverkstedordningen samt en egen turné-, transport- og festivalstøtteordning for «rock og beslektede former». Som man vil se i avslutningskapitlet, går jeg inn for at de offentlige ordningene som gjelder ensemblefeltet, i minst mulig grad skal være sjangerspesifikke.

Reproduksjonen av sjangrene kan antas å virke desto sterkere når enkeltaktørene sitter i flere posisjoner i kretsløpet. Vi har sett at flere musikkorganisasjoner driver sine egne ensembler, som foreningen Ny Musikk og de regionale jazzsentrene. Ny Musikk har dessuten sitt eget plateselskap, akkurat som Norsk Komponistforening. Andre eksempler er rockeklubben So What, som driver plateselskapet Racing Junior, og jazzklubben Blå, som har sin egen label, BP. Norsk Kammerorkester har sin egen festival (Vinternattfestivalen). Blant musikerne som driver ensembleprosjekter, har enkelte sine egne plateselskaper, som Karl Seglem og Bugge Wesseltoft. Og så videre.

Oppløsningen av sjangrene

I tillegg til alle de faktorene – estetiske, institusjonelle, økonomiske og politiske – som bidrar til å reprodusere sjangrene, er det også sterke krefter som virker i motsatt retning. Det er i dag mange utviklingstrekk i musikklivet som bidrar til å gjøre sjangerbildet mer utydelig.

Dersom vi velger en sjangersosiologisk synsvinkel og antar at sjangrene har et sosialt korrelat – at de hører hjemme i bestemte miljøer, grupper eller klasser – vil en sterkere sosial og kulturell mobilitet også tære på sjangergrensene. Med oppløsningen av et system av klasser følger oppløsningen av et system av musikksjangere.

Det er ingen tvil om at publikumsgruppene er mindre segregert i dag enn for bare noen få år siden. Den representative og såkalt høye kunsten er mindre representativ og mindre høy, og det ser ut til at orkesterinstitusjonenes publikum har fått en mer allsidig sammensetning. Musikkformer som har sin opprinnelse i motkulturer eller subkulturer, har i mange tilfeller sprengt seg ut av sin rolle som bærer av disse kulturenes identitet. Når musikkformene på denne måten i mindre grad enn før synes å være forbeholdt en bestemt målgruppe, kan det både være et resultat av kulturindustriens effektive tilrettelegging av musikken for et større publikum, og et resultat av en redusert tendens i store publikumsgrupper til å gjøre musikk til en bærer av livsstilskonsepter og sosiale/politiske agendaer.

Den sjangerkryssende tendensen avspeiler seg på mange områder. Det er mange eksempler på musikere som er aktive i flere sjangere. Slik kan for eksempel komponist Eivind Buene presenteres som «komponist og popmusiker» i NRK P2s popmusikkprogram Popfront. Hittil har det vært mulig å anta at aktørene innenfor et sjangerkretsløp, hvor stor den estetiske spennvidden innenfor sjangeren enn måtte være, tross alt holdt fast ved en rest av en selvforståelse basert på sjangerens tradisjoner. Situasjonen synes å ha vært slik at selv opprørske aktører, som går langt i å markere avstand til sine sjangerfeller, likevel ikke faller helt ut. Opprørerne har for eksempel vært lite tilbøyelige til å fraternisere med andre sjangere, ettersom dette ville plassert dem i en ny bås. Denne bekymringen ser hos mange ut til å avta. Dette kan henge sammen med overgangen fra en modernistisk til en postmodernistisk holdning til sjanger. Postmodernisten bekymrer seg mindre for hvilken bås han til enhver tid måtte befinne seg i, men avstår på den andre siden ikke fra å bruke sjangersignalene som virkemidler i sin musikk. Eksemplene på sjangerkryssende

musikk er mange. Dette kan registreres i veksten i Spellemannskategorien Åpen klasse og Kulturrådets kategori Andre. Blant ensemblene som søker om tilskudd fra Kulturrådets ensemblestøtteordning, er eksemplene særlig tallrike, og jeg plukker noen som illustrasjon.

Mange av de ensemblene som arbeider med tradisjonelle musikkformer, trekker i stigende grad inn andre sjangere og stiler. Farmers Market spiller for eksempel «improvisasjonsmusikk basert på balkansk tradisjonsmusikk, ispedd elementer av jazz, klassisk musikk, bluegrass, bulgarsk vokalpolyfoni m.v.» Sturm und Drang gir følgende karakteristikk av gruppens repertoar/stil: «Sigøyner- og klezmermusikk fra Øst-Europa; norsk, svensk og finsk folkemusikk; komposisjoner av gruppens fiolinist; improvisasjoner, 'world music'.» Gruppen planlegger et prosjekt som de kaller Folke- og fantemusikk hvor «norske, svenske og finske spellemannstradisjoner forsøkes kombinert med moderne klangeffekter, improvisasjon og 'sigøynersk' temperament». Karl Seglem har en fot i folkemusikken og en i jazzen og presenterer sitt nye ensembleprosjekt slik:

> Med utgangspunkt i norsk folkemusikk og eigne komposisjonar er FolkJazzEnsemble Norway tenkt som ein møteplass for ulike musikarar på toppnivå innan folkemusikk og jazz med base i Norge. FolkJazzEnsemble Norway blir eit nasjonalt ensemble som i hovudsak formidlar og fornyar norsk musikalsk arv, i form av hardingfeleslåttar og vokal folkemusikk presentert på nye måtar. Tradisjonane er tydelege – men forma om og framført slik at musikken framstår som det me kallar moderne, oppdatert, gjerne banebrytande. Målet er ein global musikk tufta på lokal forankring.

Enkelte ensembler ser en oppgave i å forene ulike folkelige musikktradisjoner. Hit hører deler av verdensmusikken, for eksempel ComboNations, som jeg har omtalt ovenfor. (En antydning av dette hører vi kanskje også i Seglems «globale musikk».)

Omvendt er det ensembler som ikke i utgangspunktet spiller tradisjonsmusikk, men som inkluderer tradisjonselementer i sin musikk. Dette har lange tradisjoner i jazzen, og blant søkerne til ensemblestøtteordningen finner vi blant mange andre Jon Balke, som bruker afrikansk musikk. Balke trekker dessuten både elektronikk og strykere inn i jazzen. Hans Magnetic North Orchestra har ifølge et presseskriv «developed a concept that aims to carry further the best elements from improvised music, combined with compositional concepts developed by Jon Balke through working with chamber music and electronics since the early 1980's». På hjemmesidene står det: «The idea was to combine a large percussion group, a string-quartet and a jazz sextet, to widen the palette of

sound and possibilities».[14] Et annet jazzeksempel er Frode Gjerstads Circulasione Totale Orchestra, som arbeider med «electric instruments and modern rock-oriented rhythms». Dette bandet hadde en konsert i Molde i 1989 som kombinerte «improvisations, compositions as well as rapping and scratching (three horns, three bassists, three drummers, accordeon, guitar, a rapper and a DJ)».[15]

Jazzen har lange tradisjoner i utforskningen av grenselandet mot rocken, men Jaga Jazzist ser ut til å dra dette et hakk videre. Dette bandet, som hevder å appellere til «folk mellom 15 og 70 år» (med «hovedvekt 18–35»), henvender seg både til «rock-, jazz- og popinteresserte» (det vil si «personer med en bred musikkinteresse»):

> Til tross for jazzen i bandnavnet er det ikke utelukkende enkelt å kategorisere Jaga Jazzist. Etter hvert som bandet har utviklet seg, har mang en person undret seg: Er dette et jazzband som spiller rock? Eller et rockeband som spiller jazz? Eller et sofistikert instrumentalpopband som jobber for fred og sameksistens mellom electronica, blåseinstrumenter og melodiøse rockegitarriff? […] Med årene er Jaga Jazzist blitt assosiert med et helt særegent uttrykk og en spesiell klang, både på scenen og på bånd. Med elementer fra jazzens store profiler (Miles Davis, Herbie Hancock), diverse postrockkonstellasjoners velklingende instrumentalpop (Radiohead, Tortoise), nådeløse og intrikate lydprogrammeringsfantomer (Aphex Twin, Squarepusher) og med deres ærlige, fengende riff og sjelsrensende klimakser som bakgrunn har Jaga Jazzist gjennom syv års eksistens funnet et eget og grensesprengende sound og uttrykk.[16]

Den voksende gråsonen mellom samtidsjazzen og samtidsmusikken er i seg selv et resultat av vår tids sjangeroppløsning. Her krysses grensen mellom komponert og improvisert musikk. Duoen Zach og Grydeland gjennomfører et hovedfagsstudium i kammermusikk ved Norges musikkhøgskole, men det de driver med, er ifølge ensemblestøttesøknaden improvisasjonsmusikk. De har mottatt et bandstipend fra Norsk jazzforum, og Nettpuls karakteriserer platen Visiting Ants som «kompromissløs frijazz». Ensemblet POING jobber med samtidsmusikk i videste forstand og driver gjerne med fri-improvisasjon. Videre kombinerer de gjerne akustiske instrumenter med elektronikk og samarbeider med DJs. I samarbeid med Maja Ratkje har de gjennomført et prosjekt med egenkomponerte tangoer. Gruppen har også laget teatermusikk og deltar i Ratkjes nye operaprosjekt. Et bok-/CD-prosjekt med Bendik Hagerup er under plan-

14 http://www.magnetic.no/

15 Ifølge et presseskriv som følger ensemblestøttesøknaden.

16 Søknad om ensemblestøtte 2002.

legging. Det er også planlagt et konsept for barn og ungdom i samarbeid med Drivhuset. Gruppen spiller både i tradisjonelle samtidsmusikkfora og på jazzklubber og jazzfestivaler. Denne miksen ser ut til å gå hjem i det yngre publikummet, og gruppen har også gjort lykke i Tyskland med sine tangoer og sine Kurt Weill-tolkninger i samarbeid med Ratkje.

Også innenfor de klassiske formatene er sjangerkryssingen utbredt. Messingkvintetten Arctic Brass oppgir for eksempel å ha utviklet «et nært forhold til norsk folkemusikk og samtidsmusikk» og opplyser at «mange nye verk er bestilt i samspill med kammerorkester, kor, klaver, slagverk, sangartister og folkemusikere».

Mens mange av de sjangerkryssende ensemblene legger vekt på det hybride i det musikalske resultatet, er det noen som hevder at sjangerblandingen leder til en ny syntese. Sjangerfundamentet til Magnetic North Orchestra beskrives for eksempel slik:

> MNO today projects an original «sound», based on the traditions of jazz, north (and west) African, and contemporary classical music, although not copying elements from these forms, but developing an original brand of rhyhmic chamber music.[17]

Mens Jon Balke tross alt finner det forsvarlig å bruke merkelappen jazz, «i mangel av noe bedre», er det enkelte som tilsynelatende går enda lenger og hevder at de spiller en musikk uten sjanger, en sjangerløs musikk. Enkelte synes å ha den programmatiske sjangerløsheten som sitt fremste kjennetegn. Improvisasjonsensemblet SPUNK løper linen ut og presenterer lydkunst uten referanser til eksisterende musikksjangere. Dette annonseres allerede i navnet på ensemblet: Uttrykket spunk er hentet fra Pippi Langstrømpe, som hevder at en spunk er noe man ikke vet hva er, og titlene på plateutgivelsene er like mange sitater fra Pippis uttalelser om spunken («Det eneste jeg vet, er at det ikke er en støvsuger», «Den øverste toppen på en blåmalt flaggstang»). Men også blant de ensemblene som bruker elementer fra eksisterende sjangere, er det de som hevder at sjangerblandingen resulterer i sjangerløs musikk: Trioen RavensWood3 hevder at deres musikkstil «er vanskelig å sette i bås eller sammenligne med andre grupper», og i ensemblestøttesøknaden beskrives stilen slik:

> RavensWood3 går sine egne veier, de er ikke crossover eller sammenblanding av stilarter. I et tett, vakkert lydbilde skaper RavensWood3 sin egen klangverden […] Obo / klassisk gitar / kontrabass følger et nesten barokk klangideal, mens obo d'amore /

17 Presseskriv vedlagt søknad om ensemblestøtte for 2002.

> 12-strengs gitar / kontrabass med klar groove og improvisasjon lar musikken sveve i en nesten folklorelignende sfære.

Sjangerløsheten er positivt sett et frihetsprosjekt som setter seg fore å skape musikk av et slag ingen har hørt før, men på den andre siden er sjangerløsheten alltid parasittær på de mer tradisjonelle oppfatningene om sjanger som kan avleses i musikklivet og kulturpolitikken. I mange tilfeller er det fristende å betrakte sjangerløsheten som en egen sjanger.

Etter alle disse eksemplene på sjangerblanding og sjangerløs musikk er Helge Stens hjertesukk til en studentavis i Bergen forfriskende. Jazzmusikeren Sten er en av de virkelig djerve sjangerknuserne, kjent fra Supersilent og Motorpsycho. Han kom for et par år siden i skade for å gjøre noen nye versjoner av Arne Nordheim («Nordheim Transformed») og har siden slitt med et samtidsmusikkstempel som han ikke blir kvitt. Til studentavisen sier han:

> Hvis du kaller det jeg holder på med, for samtidsmusikk, så er det helt greit. Men jeg føler ingen relasjon til det etablerte samtidsmusikkmiljøet, jeg føler meg rett og slett ikke velkommen der. Det eksisterer en del heavy intellektuelle koder som jeg ikke kjenner meg igjen i. Samtidsmusikkscenen er veldig ekskluderende, konservativ og lite nyskapende. Supersilent er da heller ikke innlemmet i det miljøet. Til det er de for kompromissløse og upretensiøse.[18]

På den andre siden uttrykker flere av de «unge kompromissløse» i friimprovisasjonsmiljøet stor begeistring for det unge samtidsmusikkmiljøet, og sistnevnte arbeider på sin side for å utvide sekkebetegnelsen samtidsmusikk. Improvisasjonstrioen TRI-DIM illustrerer dette i sin ensemblestøttesøknad: «Nevnes må også to konserter som har vært arrangert i regi av Ny Musikk, nemlig to dobbeltkonserter med TRI-DIM og samtidsmusikkensemblet POING, som har vært veldig inspirerende og vellykket.»

Selv om utdanningsinstitusjonene er viktige aktører i reproduksjonen av sjangrene, ser også disse i stigende grad ut til å ta høyde for sjangermyldringen. Som ett eksempel kan jeg nevne studieopplegget til gitar- og slagverkduoen Ingar Zach / Ivar Grydeland, som tar hovedfag i kammermusikk ved Norges musikkhøgskole. Deres studium har ingen bestemt sjangeravgrensning. Duoen spiller musikk som «omfatter perkusjonslyder, klanglige lyder og en melodikk og rytmikk med klare preferanser til samtidsmusikk, moderne jazz og avantrock». Forholdene ved høyskolen blir lagt til rette for at duoen kan utvikle prosjektet. Lærerkrefter og sam-

18 http://www.studvest.uib.no/200028/kultur4.asp

arbeidspartnere fra improvisasjonsmusikkmiljøet så vel som komposisjonsmiljøet hentes inn og integreres i denne prosessen.

Det er også lett å se at de sjangerspesifikke musikkfestivalene i stadig sterkere grad sprenger den opprinnelige sjangerbegrensningen. De fleste store festivalene ser ut til å trekke inn store navn fra tilgrensende sjangere for å styrke publikumsappellen. Da Kongsberg Jazzfestival i 1999 hadde en sterk satsing på samtidsmusikk, konstaterte Aftenposten at «Kongsberg begynte i år med mer 'pling og plong' enn hva vanlig er for jazzfestivaler»:

> Konserten markerer starten på en festival der det som tidligere ble oppfattet som ulike sjangere, inngår i en musikalsk helhet, en heksegryte av akkorder og uttrykk. Det meste er som alltid fokusert på tradisjonelt definert jazz, men sentrale deler av programmet er viet musikk i ulike grenseland, som Oslo Sinfonietta og Nigel Kennedy ved begynnelsen og Tricky ved slutten av festivalen. Jeg vet ikke hva jazz er, sier en oppriktig Christian Eggen, dirigent for Oslo Sinfonietta. Jeg vet ikke hva samtidsmusikk er heller, grensene er ikke lenger gyldige. […] Jazzfestivalens leder Tore Flesjø er også sikker i sin sak når det kommer til grenseløshet: Det er jo en klar linje fra samtidsmusikken over i jazzen, og vice versa. Vi prøver å synliggjøre to utviklingstrinn med årets festival. For det første møtet mellom samtidsmusikk og jazz, for det andre jazz og trip-hop, forklarer Flesjø. […] vi har jobbet et par år med å få til denne linjen fra samtidsmusikk via mer tradisjonell jazz og avantgarde over i Nils Petter Molværs Khmer, DJs og trip-hop. De fleste av musikerne har jo erfaringer fra flere leire og passer godt inn med sine holdninger til musikk.[19]

Selv Det Norske Kammerorkesters Vinternattfestival krysser grensene. Festivalsjefen sier til Aftenposten at festivalen er «litt mindre klassisk og litt mer 'speisa' enn tidligere». Denne festivalen er et eksempel på at sjangerkryssende festivaler også kan komme til å medføre eksperimenter med konsertens fysiske arena, noe som vekker Aftenpostens undring:

> 'Speisa' blir det vel også på Belleville natt til søndag, når Terje Tønnesen og musikerne hans gir Vivaldis 'Årstidene' en omgang med vindmaskin og litt av hvert fra perkusjonisten Hans-Kristian Kjos Sørensens instrument- arsenal. Akustikken på Belleville er ingen klassisk drøm, men man kan drikke øl der mens man lytter, en ny sceneerfaring for DNK's musikere, som teller noen av landets beste på sine instrumenter.[20]

Slik fungerer festivalene ikke lenger bare som institusjoner for reproduksjon av sjangrene, men også som møtesteder mellom sjangrene og som

19 Aftenposten Nettutgaven 1.7.99.

20 Aftenposten Nettutgaven 27.1.99.

fora for utforskning av grensene mellom dem. Festivalene synes dessuten også i økende grad å trekke inn andre kunstarter, som dans, film og teater.

Som nevnt bidrar også mediene, av hensyn til publikums tradisjonelle sjangerpreferanser, til å holde fast ved sjangergrensene, men de er også nødt til å forholde seg til den voksende interessen for sjangereksperimenter. Det er i dette perspektivet kanskje betegnende at det ikke er Dagbladets faste jazzanmelder som anmelder Nils Petter Molværs siste plate «NP3» i mai 2002. I anmeldelsen står det:

> Du får høre alt fra tung herion-Miles og usannsynlige samples – Deepika, faktisk – til løpsk drum'n'bass og Molværs patenterte og tørre ørkenjazzsound. Det er jazz, men ikke helt som noen av oss kjenner det fra før av. I Molværs verden er nemlig samples, breakbeats og chill-outvibber en like viktig del av pakka som det mer typiske jazzete.[21]

Selv om også musikkpolitikken i stor grad bidrar til å reprodusere sjangrene – gjennom sjangerspesifikke ordninger og substansielle tilskudd delegert til forvaltning i organisasjonene – finner vi også eksempler på det motsatte. Kulturrådets ensemblestøtteordning ser for eksempel ut til å favorisere grupper som utfordrer grenser, herunder sjangergrensene – våre sjangerkryssende eksempler ovenfor er da også hentet fra ensemblestøttesøknadene. Dette er en naturlig følge av Kulturrådets vektlegging av nyskapning og eksperimenter. I Kulturrådets årsmelding for 2001 heter det i forbindelse med bestillingsverksordningen:

> Komposisjonsmusikken er inne i ei spennande utvikling gjennom eit stadig meir aktivt utvekslingsforhold mellom dei ulike sjangerane, dvs. mellom orkester- og kunstmusikken og rytmiske sjangerar som jazz og folkemusikk. Kulturrådet ser det som viktig å gi denne utviklinga høve til vidare utvikling.

Kunstnerisk forankring

Med kunstnerisk forankring tenker jeg på den selvgenererte drivkraften som gjør det mulig å opprette og opprettholde ensemblet som et kunstnerisk prosjekt. Det normale er selvsagt at ensembler fødes av sin egen kunstneriske drivkraft, og dør med denne. Men til grunn for virksomheten kan det også ligge kulturpolitiske målsetninger som delvis er formulert av instanser utenfor ensemblet. Ett eksempel er de jazzorkestrene som er opprettet av de regionale jazzsentrene. Et annet er ensemblene som er knyttet til distrikts- og landsdelsmusikerordningene.

21 Dagbladet 28.5.02.

De regionale jazzorkestrene må forholde seg til et hierarki av eksterne kulturpolitiske målsetninger. I utgangspunktet er opprettelsen av de regionale jazzsentrene og den påfølgende etableringen av de regionale jazzorkestrene uttrykk for en politisk målsetning om kulturell infrastrukturbygging. Midlene til utbyggingen ble utløst etter en offensiv fra jazzmiljøene og organisasjonene i etterkant av utredningen Improvisasjon sett i system, som ennå gjelder som handlingsplan for organisasjonene på jazzfeltet.[22] Denne infrastrukturbyggingen ligner den formen for offentlig kulturentreprenørvirksomhet som preget gjenreisningsfasen i etterkrigstidas kulturpolitikk. Ensemblestøttesøknadene fra jazzsentrene er da også sterkere preget av kulturpolitisk retorikk enn en gjennomsnittlig ensemblestøttesøknad. For eksempel tar Østnorsk Jazzsenter i sin søknad om støtte til Norske Store Orkester for Jazz til orde for «en mønstring av Norges tre profesjonelle regionale jazzensembler på Storbandfestivalen i 2002: Bergen Big Band, Trondheim Jazzorkester og Norske Store orkester for jazz. Det vil kunne bli både en musikalsk og en musikkpolitisk manifestasjon med stor tyngde».

Et annet eksempel er verdensmusikkensemblet ComboNations, som er omtalt tidligere. Ensemblet ble etablert i 2000 på felles initiativ fra musikeren Javid Afsari Rad og Kulturrådet. Prosjektet var preget av de kulturpolitiske ideene til Rad og Kulturrådet. Ensemblet skulle bestå av de beste utøverne på tradisjonelle instrumenter fra ulike kulturer og samtidig være landsdekkende, med utøvere fra forskjellige steder i Norge. Ensemblet fikk i 2000 en etableringsstøtte på 450 000 kroner gjennom Kulturrådets Mosaikkprogram for kunst i det flerkulturelle samfunnet og rådets tusenårsmarkering Attacca 00. Enkelte av de forespurte musikerne takket nei på grunn av det de oppfattet som et overveiende kulturpolitisk fokus.

Generelt er det mulig å si at alle kunstneriske virksomheter som mottar offentlige eller private tilskudd til driften, må forholde seg til de målene tilskuddsyteren har med å yte tilskudd. Det er sjelden at tilskuddsmottakeren får en ren blankofullmakt. Dette er det normale vilkår for kunst som ikke overlever på inntektene fra omsetning av musikktjenester – disse må på den andre siden forholde seg til markedets krav. I dette perspektivet er ingen kunstnerisk virksomhet forankret utelukkende i sin egen kunstneriske drivkraft.

---

22 «Improvisasjon sett i system – om etablering av Norsk jazzforum.» Utgreiing frå ei arbeidsgruppe oppnemnd av Norsk kulturråd (1996). Oslo: Norsk kulturråd (Rapport nr. 4).

Lokalisering og lokal forankring

Det er i denne undersøkelsen ikke gjort noe forsøk på å skaffe systematisk, kvantifisert oversikt over ensemblenes geografiske lokalisering eller tilhørighet. Imidlertid er det etter alt å dømme i ensemblefeltet som i de andre kunstfeltene en sterk konsentrasjon av musikere og ensembler i de større byene, særlig Oslo (Mangset 1998). Dette gjelder trolig alle slags ensembler og innenfor alle sjangere.

Skal man lokalisere ensemblene, vil det være rimelig å ta utgangspunkt i ensemblets adresse (forutsatt at ensemblet har korrespondanse). For ensembler som søker offentlige tilskudd, kunne man bruke avsenderadressen på søknadsbrevet. Men en slik adresse er ikke alltid tilstrekkelig som lokaliseringskriterium. Det vil i mange tilfeller være nødvendig å ta hensyn til de medvirkendes adresse enkeltvis. Mange ensembler er sammensatt av musikere bosatt på ulike steder i inn- og utland. Dessuten er virksomheten oftest spredd til et stort antall arenaer, og det er ikke alle ensembler som har en fast hjemmearena. I dette perspektivet er det mulig å hevde at mange ensembler ikke er entydig lokalisert. På den andre siden er det mange ensembler som består av musikere som alle er bosatt på samme sted, og som gjennomfører mesteparten av virksomheten på dette stedet.

Vi har forsøkt å gi en grov oversikt over lokaliseringen av de 104 søkerne til Kulturrådets ensemblestøtteordning for 2002 (jf. tabell 11 bakerst). Oversikten viser at 53, eller drøyt halvparten, er lokalisert i Oslo; 15 er lokalisert i Bergen, Trondheim eller Stavanger; resten andre steder. En del ensembler har spredt lokalisering, herunder 15 med delvis lokalisering i Oslo.

Hvordan det enn forholder seg med lokaliseringen, er det betydelige forskjeller med hensyn til hvordan ensemblene forholder seg til de lokale omgivelsene. Enkelte oppfatter lokalsamfunnet som det naturlige nedslagsfeltet, andre ønsker å operere innenfor en nasjonal offentlighet. Noen vil skape seg et internasjonalt navn. Dette henger sammen med ensemblenes generelle innstilling til kontekst og kontekstualisering og deres estetiske orientering og agenda.

Ensemblenes lokale forankring kan sies å ha to sider. For det første kan vi snakke om politisk og finansiell forankring. Det dreier seg da om den kontakten og det samspillet ensemblet klarer å etablere med kulturpolitiske myndigheter og andre finansieringskilder lokalt og regionalt. Innenfor rammen av denne undersøkelsen har det ikke vært mulig å kartlegge de kommunale og fylkeskommunale tilskuddene til musikkensemblene, men jeg har registrert en klar forskjell mellom ensembler som ligger godt

an til å få lokal/regional finansiell støtte, fra myndighetene eller næringslivet, og ensembler som ikke ligger slik an.

For det andre kan vi snakke om forankringen i den lokale kulturoffentligheten og i det stedlige publikum. Det dreier seg her om det festet ensemblet greier å opparbeide hos publikum og i mediene. Noen arbeider relativt smalt og henvender seg til et klart definert publikum. Andre er markante aktører i den større offentligheten og oppnår bred omtale i mediene. I noen tilfeller kan vi snakke om en gjensidig profilering mellom ensemble og lokalsamfunn.

Mange ensembler argumenterer med lokal forankring i sine søknader om ensemblestøtte. Trio Alpaka, som startet sin virksomhet i Storbritannia, velger Trondheim som hjemsted:

> Fra høsten 2001 har vi valgt å bo i Norge og ha base i Trondheim. Trondheim er en spennende kulturby, og vi har allerede et stort, trofast publikum her. Landsdelen har få klassiske ensembler, og vi mener vi kan bidra med mye.

Bodø Sinfonietta hevder at Bodø by trenger en «musikalsk identitet, et eget ensemble med jevnlige konserter», og viser til at det foreløpig er for liten lokal produksjon til å skape varige verdier i byen. Bodø Sinfonietta ønsker å fylle dette tomrommet, produsere konserter og fremme musikkkompetansen i Bodø. Det er inngått en samarbeidsavtale med Musikkteater i Bodø, og sinfoniettaen har planer om å bli «husorkester» for Bodø Domkirkes produksjoner og i Nordland Musikkfestuke. Med bakgrunn i dette ønsker sinfoniettaen også å være en ambassadør for byen nasjonalt og internasjonalt. Hålogaland brassensemble, som er lokalisert i Brønnøysund, viser til behovet for profesjonelle ensembler i Nord-Norge og forteller at ensemblet har konsertert ved ulike festivaler og prosjekter rundt i fylket. Messingkvintetten Arctic Brass har utspring i Landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge og oppgir at «sentrale nordnorske institusjoner som Festspillene i Nord-Norge, Nordland Musikkfestuke og Kammermusikk-festivalen samt Nordlysfestivalen i Tromsø har vært naturlige samlingssted».[23] Telemark Messingensemble er opptatt av hjemfylket og arbeider for å etablere et profesjonelt messingensemble «som formidler musikk av høy kvalitet» i Telemark. Ensemblet viser til at korpsbevegelsen i fylket er stor, og hevder at «et profesjonelt messingensemble vil […] inspirere og skape forbilder for disse ulike laga». Det argumenteres også

23 http://www.arcticbrass.no/frameset_hoved.htm

med at etableringen av et ensemble kan bidra til at «flere unge vil la seg friste til å søke jobber i Telemark etter endt musikkstudium». I søknaden framheves det videre at ensemblet ønsker å holde en klar «telemarksprofil». Det skal legges vekt på å bruke fylkets komponister, arrangører, solister, lokale korps og kor i framtidige konserter og prosjekter.

På det andre ytterpunktet finner vi ensembler som sikter ut mot den nasjonale og internasjonale arenaen. Vertavo Strykekvartett betegner seg som «Nordens eneste fulltids strykekvartett med en helårlig virksomhet som formidler førsteklasses kammermusikk ut til et stort publikum i Norge og utlandet». I 2001 gjennomførte kvartetten 71 konserter. I tillegg til en egenprodusert konsertserie i Gamle Logen i Oslo konserterte de i Sverige, Storbritannia, Nederland, Irland, Tyskland, Italia og Japan. Strykekvartetten opplyser at de arbeider for å nå opp i den internasjonale elitedivisjonen av strykekvartetter. Men på den andre siden er kvartetten gjennom en nyskapende samarbeidsavtale blitt kunstneriske ledere for Festspillene i Elverum og artists in recidence for Hedmark fylke. Dette er et eksempel på at de forsøker å skape god forankring på flere nivåer.

Trondheim kunne kanskje være utgangspunkt for noen betraktninger omkring lokal forankring. De i mange henseender sammenlignbare ensemblene Norsk Barokkorkester, TrondheimSolistene og Trondheim Jazzorkester har alle sin adresse her. To av ensemblene bærer byens navn og har også etablert en god tilknytning til myndighetene og det lokale kulturliv. Norsk Barokkorkester ønsker imidlertid å framstå som et nasjonalt tiltak (Norsk Barokkorkester) og satser ikke i samme grad på tilknytningen til Trondheim.

De medvirkende i TrondheimSolistene og Trondheim Jazzorkester er alle bosatt i Trondheim. Musikerne i barokkorkestret er derimot bosatt på mange ulike steder i inn- og utland og møtes oftest i forbindelse med utenlandske spillejobber.

De tre ensemblene har alle en god forankring i den nasjonale musikkpolitikken – Norsk Barokkorkester og TrondheimSolistene med årvisse tilskudd som faste tiltak, Trondheim Jazzorkester med treårig prosjektstøtte fra ensemblestøtteordningen.[24] Mens både TrondheimSolistene og

24 Barokkorkestrets faste tilskudd (kr 123 000) er mye lavere enn TrondheimSolistenes (kr 970 000), noe Kulturrådet har sørget for å kompensere ved å innvilge førstnevnte prosjektstøtte (kr 500 000) over ensemblestøtteordningen i tillegg. Dette kan tolkes som et forsøk på å bøte på det ujevne tilskuddsnivået, i påvente av en full integrering av de to ordningene, jf. omtalen av tilskuddsordningene i kapittel 4 og 5.

Trondheim Jazzorkester mottar lokale tilskudd, har Norsk Barokkorkester ingen tilskudd lokalt/regionalt.

Både TrondheimSolistene og Trondheim Jazzorkester har organisatoriske tilknytninger i byen, førstnevnte gjennom Musikkonservatoriet, sistnevnte gjennom Midtnorsk Jazzsenter og jazzlinja ved Musikkonservatoriet. Norsk Barokkorkester har riktignok bakgrunn i sommerkursene for tidligmusikk på Ringve, men ser ikke ut til å ha utnyttet denne regionale tilknytningen i særlig grad.

I Midtnorsk Jazzsenter er det utviklet en klar strategi for forankringen av virksomheten. Daglig leder ved Midtnorsk Jazzsenter forteller om en satsing med tre elementer: (1) orkestrets kunstneriske leder Erlend Skomsvoll, (2) Jazzfestivalen i Molde og (3) samarbeidet med Chick Corea. Disse tre svarer til hvert sitt geografiske nivå: det regionale, det nasjonale og det internasjonale. Jazzorkestret hadde betydelig suksess i Molde og fikk oppslag i riksspressen. Forankringsstrategien ser også ut til å lykkes lokalt. I ensemblestøttesøknaden melder jazzsentret: «Vår suksess har også gitt oss en bedret posisjon i den politiske bevissthet lokalt. Dette gjør at det er realistisk å håpe på at den lokale finansieringen vil forbedres allerede i 2002.»

Det er viktig å erkjenne forskjellene i ensemblenes forhold til den lokale konteksten. Noen ensembler driver en imponerende nettverksbygging i det lokale samfunnslivet, både innenfor kulturliv, politikk og næringsliv. Andre orienterer seg ikke primært mot de lokale omgivelsene, men gjør et viktig kunstnerisk arbeid på nasjonalt plan og internasjonalt. I kulturpolitikken er lokal forankring litt av et honnørord, men det er viktig å fastholde at mange ensembler driver en virksomhet som ikke har noen sammenheng med det stedet hvor ensemblet tilfeldigvis er lokalisert.

Enkelte statlige tilskuddsordninger har eksplisitte krav om lokal medfinansiering av tiltakene, som Kulturrådets festivalstøtteordning. For ensemblestøtteordningen er det ikke formulert slike krav, men det synes klart at man i fordelingen av tilskuddene også skjeler til geografisk lokalisering. Jeg kommer tilbake til dette i avslutningskapitlet.

Produksjon

Begrepet produksjon er ikke entydig i musikklivet. På den ene siden tenker man på det produktet som presenteres for publikum, det vil si konserten (eller konsertopptaket, eller plateinnspillingen). I denne betyd-

ningen består musikkensemblenes produksjon i å framføre musikk, for et nærværende publikum eller for et massemediepublikum. Men med produksjon mener man iblant også det arbeidet som ligger forut for framføringen, det vil si programmering, komponering, arrangering, innstudering, og så videre. Innenfor pop og rock er produksjon ofte ensbetydende med plateproduksjon. Jeg tar i dette kapitlet i bruk det videre produksjonsbegrepet og forsøker å ta i betraktning alle sider ved ensemblenes virksomhet.

I musikken har det, som i andre kunstarter, vært vanlig å skille mellom skapende og utøvende virksomhet. Komponisten er den skapende kunstneren, musikeren den utøvende. Det er videre vanlig å regne musikkensemblefeltet til det utøvende musikkliv, men det blir feil, ettersom mange ensembler improviserer eller komponerer fram sitt materiale selv. Det er i det hele tatt ikke alltid mulig å skille skarpt mellom skapende og utøvende. Jeg kommer tilbake til dette i et eget avsnitt nedenfor. I musikkvirksomhet er det også vanlig å skille mellom produksjon og formidling. Også dette skillet er mange ganger problematisk, og jeg omtaler det nærmere nedenfor.

Det har ikke vært mulig innenfor rammene av denne undersøkelsen å gi en kvantitativ beskrivelse av ensemblenes produksjon. Det er generelt vanskelig å gi gode felles indikatorer for kunstproduksjon. Virksomhetens art og innhold er såpass forskjellig fra produsent til produsent at en kvantitativ sammenligning fort blir intetsigende eller misvisende. Man kunne tenke seg muligheten av å kvantifisere ensemblenes produksjon ved å angi antall konsertproduksjoner (herunder antall egenproduksjoner og antall gjesteopptredener, andel festivaljobber, osv. samt andel konserter på turné i Norge og i utlandet), antall numre på repertoaret (herunder andel egenkomponerte), antall publikummere på konsertene (herunder andel barn og ungdom), antall plateinnspillinger, antall solgte plater, osv. Slik kunne man opparbeide et tallmateriale som viste måloppnåelse i forhold til kulturpolitiske mål. Sammenligningen mellom produsentene ville imidlertid vanskeliggjøres ved at de enkelte indikatorene er av høyst ulik relevans. For noen ensembler er det naturlig å gjøre flere titall konserter i året. Andre legger ned et stort arbeid i innstudering og øving og kommer ikke opp i mer enn to eller tre konserter i året. Her er det også av betydning om ensemblet drives på heltid eller som bigeskjeft ved siden av andre musikerjobber – dette slår også ut i størrelsen på repertoaret. Noen ensembler henvender seg til et bredt publikum, mens andre driver

innenfor en smal nisje, og det er ikke nødvendigvis relevant å sammenligne publikumstallene for disse.

I tillegg til disse relevansproblemene ville man støtt på metodiske problemer i forbindelse med definisjonen av de avgjørende termene (konsert, turné, egenkomponert, osv.). En eventuell spørreundersøkelse ville måtte ledsages av en instruks med et omfattende definisjonsapparat. I tillegg kommer de praktiske problemene med å samle inn informasjonen. Det er for eksempel ikke noe felles opplegg for å telle publikum, og de fleste ensemblene teller overhodet ikke publikum.

Selv om det i prinsippet kunne latt seg gjøre å samle kvantifiserte opplysninger om ensemblenes produksjon gjennom en spørreundersøkelse, ville det være vanskelig å komme fram til et fornuftig utvalg i et såpass heterogent felt.

I denne boka har jeg i stedet bestrebet meg på å gi et inntrykk av produksjonens art, med tanke på å forstå ensemblenes ulike roller i musikklivet. Dette gjør jeg gjennom å beskrive noen perspektiver som ensemblenes produksjon kan betraktes i lys av, og noen akser som ensemblene kan innplasseres i. Jeg har lagt vekt på å bruke et mangfold av eksempler fra det materialet som ligger til grunn for undersøkelsen. Det dreier seg hovedsakelig, men ikke utelukkende om eksempler fra søkermassen til Kulturrådets ensemblestøtteordning.

Skapende og utøvende virksomhet

Et skarpt skille mellom skapende og utøvende musikk gir bare mening i enkelte sjangere, primært der det er snakk om en eller annen form for komposisjonsmusikk. Riktignok foregår det i alle musikksjangere en eller annen form for komposisjonsarbeid forut for framføringen. Det skal «skrives» et verk eller en låt som deretter foreligger nedskrevet på papir, på dataskjerm eller i den musikalske hukommelsen til utøverne. Men i praksis er det ikke alltid lett å skille det skapende fra det utøvende – det gjelder ikke bare i improvisasjonsmusikken.

De aller fleste ensemblene driver med både skapende og utøvende musikk. Det er følgelig ikke meningsfullt å regne ensemblefeltet som helhet til den utøvende delen av musikklivet og betrakte den skapende virksomheten som et tilstøtende felt. Det skapende og utøvende i ensemblefeltet er mer sammenvevd enn som så. I vurderingen av forholdet mellom skapende og utøvende musikk er det for det første selvsagt alltid nødvendig å tilskrive utøverne en betydelig medskapende rolle, hvor komponert musikken enn måtte være på forhånd. De kvalitetene som preger det klin-

gende resultatet, kan aldri tilbakeføres til komponisten eller låtskriveren eller arrangøren alene. Selve spillingen, interpretasjonen eller framføringen, er med og skaper musikken. Men bortsett fra dette generelle og prinsipielle poenget er mange musikkformer dessuten basert på improvisasjon: I improvisasjonsmusikken skaper utøverne mens de utøver, om enn på grunnlag av felles, tilgrunnliggende konsepter og konvensjoner.

Noen ensembler spiller fri improvisasjonsmusikk og forholder seg ikke til materiale som er komponert på forhånd. Andre ganger foregår improvisasjonen på grunnlag av et preformet tradisjonsmateriale, standardlåter eller liknende, ofte et materiale som i en eller annen forstand kan regnes som komponert. Improvisasjon assosieres kanskje særlig med jazzen, men elementer av improvisasjon forekommer i en rekke musikkformer, ikke minst i samtidsmusikken. Også i den klassiske komposisjonsmusikken dyrket man tidligere improvisasjonskunsten, og enkelte forsøker å holde dette ved like. Scola Sanctae Sunnivae driver med improvisering innenfor rammene av gregoriansk sang.

Blant de ensemblene som spiller komponert musikk, må vi skille mellom de som spiller andres komposisjoner, og de som lager repertoaret selv. Innenfor både klassisk komposisjonsmusikk, tidligmusikk og samtidsmusikk spiller ensemblene hovedsakelig musikk som er komponert av andre (nålevende eller historiske) komponister, men også her forekommer egenkomponert musikk (selv innenfor tidligmusikken!). Innenfor jazzen er det noen ensembler som hovedsakelig spiller standardlåter eller komposisjoner av andre jazzmusikere, men de fleste arbeider med et egenkomponert repertoar. Mange av søkerne til ensemblestøtteordningen legger vekt på at materialet er egenkomponert. (Petter Wettre forteller for eksempel at mesteparten av stoffet på CD-innspillingene er originalt stoff, og opplyser at han har nærmere 90 komposisjoner registrert i Tono.) Innenfor rock/pop spiller man også stort sett eget repertoar, selv om enkelte artister framfører låter som er skrevet av en mer eller mindre anonym låtskriver uten egen utøverkarriere. Noen artister har dessuten gjort det til en kunst å lage nye versjoner av gamle slagere, såkalte coverlåter. (Et særegent norsk eksempel er Penthouse Playboys, med coveralbumet Slik skal det gjøres!) I Norge er det dessuten oppstått en egen tradisjon med samleplater hvor ulike kunstnere tolker låtene til en av de store i tradisjonen, enten det er Leonard Cohen eller Bob Dylan.

Særlige problemstillinger i forholdet mellom skapende og utøvende dukker opp i forbindelse med DJ-musikken. Om DJ-en alene kanskje ikke utgjør et ensemble, medvirker mange ganger en DJ i ensemblenes

produksjoner – dette gjelder både jazzproduksjoner og samtidsmusikkproduksjoner. Men er DJ-en skapende eller utøvende kunstner? Dersom det å improvisere betyr å skape, er hun en skapende kunstner. Dersom det å framføre andres verk er å utøve, er hun en utøver.

Mange av de ensemblene som spiller komponert musikk – klassiske ensembler så vel som samtidsensembler og jazzensembler – legger stor vekt på å framføre nyskrevne verk. Som utøvende kunstnere stilles musikerne overfor interessante utfordringer i de nyskrevne verkene, særlig om det dreier seg om bestillingsverk skreddersydd for ensemblet. Vertavo Strykekvartett framhever i ensemblestøttesøknaden sin rolle som formidlere av nytt norsk og nordisk repertoar i inn- og utland og rapporterer blant annet om samarbeidet med den danske komponisten Per Nørgård – kvartetten urframførte et av hans verk våren 2002. Det Norske Solistkor viser til at samtidsmusikken er sterkt representert i repertoaret, og at koret «trolig har gjort flere urframføringer av norsk samtidsmusikk enn noe annet vokalensemble i Norge». Telemark Kammerorkester henviser også til flere bestillinger av verk av nålevende norske komponister og arrangører. Samtidsensembler som BIT 20 Ensemble, Oslo Sinfonietta, SISU og mange andre viser også til repertoarutviklingsprosjekter.

Mange ensembler forteller om verdien av kontakten mellom komponisten og utøverne. Det synes å være en tendens til tettere samarbeid mellom ensemblene og komponistene. Enkelte ensembler ansetter huskomponist, som Oslo Sinfonietta og Trondheim Jazzorkester (begge med midler fra aspirantstøtteordningen, jf. omtale i kapittel 4). Mange ensembler er oppdragsgivere for norske og utenlandske komponister og kan søke om midler til bestillingsverk gjennom ulike offentlige tilskuddsordninger. Det er generelt en merkbart økende interesse for det skapende arbeidet i alle slags musikkensembler. Også innenfor sjangere hvor man tradisjonelt tolker et foreliggende repertoar, er det en stigende tendens til å komponere eller improvisere fram deler av repertoaret selv – dette skjer ikke minst i den delen av samtidsmusikken som konvergerer mot samtidsjazzen.

I de nyere samtidsmusikkensemblene ser det ut til å være nær sammenheng mellom skapende og utøvende virksomhet. Blant annet ser samtidsmusikken i stigende grad ut til å inkludere improviserte elementer ved siden av de komponerte. Dette gjelder grupper som SISU, POING, SPUNK og Tri O'Trang. Enkelte av disse regner seg til improvisasjonsmusikken og vil stille seg nølende overfor begrepet samtidsmusikk. Her konvergerer samtidsmusikken mot improvisasjonsmusikken i et felt hvor

også de institusjonelle rammene gjennombrytes. Konvergensen mellom sjangrene er allerede omtalt i kapittel 2. I sin søknad om ensemblestøtte beskriver duoen Grydeland og Zach sitt samarbeid med «komponisten og improvisasjonsmusikeren» Øyvind Torvund og lanserer i den anledning uttrykket komprovisasjon:

> Duoen spiller improvisasjoner med et «tredje instrument» – Torvunds komposisjoner. Disse «komprovisasjonene» blir manipulert av Torvund både «live» og i ettertid. Remixede «komprovisasjoner» blir igjen et «tredje instrument» som duoen improviserer til.

Om POING heter det: «POING jobber også med improvisasjon og kombinerer gjerne sine akustiske instrumenter med elektronikk.» Gruppen har samarbeidet med DJ Bjørn Torske og friimprovisasjonsgruppen TRI-DIM.

Improvisasjon ser i stigende grad også ut til til å interessere andre slags ensembler. Telemark Kammerorkester forteller om et prosjekt med urframføring av et 30 minutters langt verk med Guttorm Guttormsen, der strykerne spiller en aktiv rolle, både i ferdig komponerte partier og i mer improviserte partier.

Det ser også ut til at de yngre samtidsmusikkomponistene i større grad er aktive som profesjonelle utøvere. Et eksempel blant mange er komponisten Maja Ratkje, som synger både egne og andres komposisjoner.

Dessuten ser det ut til at det knyttes sterkere bånd mellom samtidsensemblene og komponistene. De fleste samtidsmusikkensemblene har et stort innslag av bestillingsverk på repertoaret, men ensemblet POING, som ble dannet sommeren 1999 på eksternt initiativ fra komponisten Lars Petter Hagen, aspirant ved NoTAM, har uttrykkelig «basert seg på fremførelser av verk skrevet spesielt for dem». Gruppen satser på nyskrevne verk av unge norske komponister og har et par titall slike verk på repertoaret – det dreier seg om verker av komponister som Eivind Buene, Maja Ratkje, Bendik Hagerup, Risto Holopainen og Lars Petter Hagen (det er også opprettet kontakt med seks unge japanske komponister som vil skrive for besetningen og ønsker å invitere POING til en konsertturné i Japan). Musikerne i POING er for øvrig ikke bare utøvere og improvisasjonsmusikere, men komponerer selv – i samarbeid med Ratkje har de gjennomført et prosjekt med egenkomponerte tangoer.

Mange samtidsensembler samarbeider nært med komponister i en felles skapende prosess, der nye verk utarbeides spesielt for og med ensemblet. Et eksempel blant mange er slagverktrioen SISU, som blant annet

har samarbeidet med komponisten Rob Waring om musikkstykker som ikke fikseres i skriftlig form.

Selv om bruken av egenkomponert materiale er overveiende i jazzensemblene, er det en del ensembler som samarbeider med eksterne musikere i utviklingen av repertoaret. Norske Store Orkester for Jazz gjennomfører et samarbeidsprosjekt med Marilyn Mazur som innebærer at hun skriver nye komposisjoner for orkestret, dette i tråd med en generell målsetning om at «Norske Stores samarbeid med eksterne solister og komponister skal være basert på framføring av ny musikk som er komponert spesielt for ensemblet».

Innenfor alle musikksjangere setter man det skapende arbeidet høyt. Dette henger sammen med et bestemt historiesyn som først utkrystalliserte seg i den klassisk-romantiske komposisjonsmusikktradisjonen fra 1800-tallet, men siden har slått igjennom i nesten alle sjangere. Dette historiesynet forutsetter en bestemt form for skapende kontinuitet i musikkens historiske utvikling. Gjennom det skapende arbeidet avtegner det seg en historisk linje i musikken som en rent muntlig overlevering ikke hadde kunnet trekke. Både i klassisk musikk og i samtidsmusikken kan man vise til veritable kongerekker av store komponistskikkelser. Også i jazzen har de store nyskapernes innsats nedfelt seg i udødelige komposisjoner, men her er komponistgjerningen oftest knyttet til en utøverkarriere, og komposisjonene er dokumentert på plateinnspillinger i stedet for i partitur. Slik er det også med de historiske nyskaperne innen rock og pop. Disse har oftest både skrevet og framført (og innspilt) sine verk selv. Riktignok ser vi innenfor popmusikken at anegalleriet har et sterkere innslag av utøvere som har spilt tradisjonelle låter, standards eller coverlåter. Noen har imidlertid framført melodier skrevet av en av de mange relativt anonyme populærmusikkomponister uten egen utøverkarriere. På den andre siden har enkelte av disse i sin tur oppnådd egen stjernestatus, som Burt Bacharach. I flere sjangere spiller produsenten en viktig skapende rolle, også rent historisk, som opphavsmann til en bestemt sound eller som låtskriver.

Forholdet mellom skapende og utøvende musikk er et viktig tema også i musikkpolitikken. Tradisjonelt har man sett det som separate innsatsområder. På den ene siden har man støttet det skapende arbeidet gjennom bestillingsverksordninger, på den andre siden har man gitt driftsstøtte til orkestre og ensembler for å støtte den utøvende delen av musikklivet. Denne sondringen henger selvsagt sammen med musikkpolitikkens tradisjonelle fokus på komposisjonsmusikken.

Av Kulturrådets årsmeldinger på 1990-tallet framgikk det at rådet anså det skapende arbeidet som rådets primære musikkpolitiske ansvar, og Kulturrådets bestillingsverksordning var et ledd i dette. Først i 2000 inkluderte man det utøvende i målformuleringen. Kulturrådets tradisjonelle omsorg for den skapende musikken henger naturlig sammen med den generelle vektleggingen av det nyskapende og eksperimentelle i rådets arbeid. Gjennom sitt engasjement på musikkområdet ønsker rådet således å gi støtte til tiltak som er «nyskapande på sitt område og innanfor sin sjanger».[25] Nyskapningsmålet er innarbeidet også i ensemblepolitikken, hvor det framheves at utviklingen i ensemblefeltet har «skapt nye høve til å framføre ny musikk». Et overordnet inntrykk ved et studium av ensemblenes søknader til Kulturrådet er da også at det legges stor vekt på repertoarutviklingen. Jeg kommer i avslutningskapitlet tilbake til at det er nødvendig å se nærmere på nyskapningsmålet i ensemblepolitikken.

Produksjon og formidling

Det essensielle i musikkensemblenes virksomhet er selvsagt å presentere musikk for et publikum, og i forhold til dette må de øvrige virksomhetene betraktes som støttevirksomheter. Blant støttevirksomhetene regner man iblant formidlingsarbeidet, men i musikken er det mange ganger problematisk å skille mellom produksjon og formidling.

Med formidling mener man i vanlig språkbruk dels tiltak som gjør et tilbud tilgjengelig for publikum, dvs. distribusjonen av konserten til et antall spillesteder. Dels sikter man til arbeidet med å trekke oppmerksomhet til arrangementene, dvs. markedsføringen. Både distribusjon og markedsføring er selvsagt viktige momenter i ensemblenes virksomhet.

I musikkensemblenes virksomhet henger produksjonen og distribusjonen nøye sammen. I noen tilfeller er en formidlingsaktør involvert i selve produksjonen. Det gjelder for eksempel Rikskonsertene, som er av betydning i distribusjonen av ensemblenes produksjon, men som også ofte er involvert som koprodusent i utformingen av det konsertopplegget som skal distribueres, dette gjelder særlig skolekonsertordningen. Også plateselskapene, som er viktige formidlingsaktører, bidrar selvsagt til produksjonen, særlig innenfor jazz, pop og rock. Produsentens innsats er i mange tilfeller avgjørende for gruppens stil og sound. (Når det gjelder plateinnspillinger, kan disse oppfattes som formidlingstiltak dersom man betrakter dem som en dokumentasjon av levende musikk, men

25 Norsk kulturråds årsmelding 2001.

like ofte er det rimelig å oppfatte innspillingen som et selvstendig kunstnerisk produkt.)

Spørsmålet om arena – som vil bli omtalt særskilt i eget avsnitt nedenfor – er sentralt i forbindelse med formidlingen. Alle ensemblene må forholde seg til dette spørsmålet. Mange ganger er spillestedet gitt uten mer om og men, og det å planlegge en konsert innebærer samtidig å innplassere den på en forhåndsbestemt arena. Slik er det med alle ensembler som har en hjemmearena. På hjemmearenaen er ensemblene ofte sine egne arrangører, og konsertene er egenproduksjoner. I den grad slike ensembler utvider konserteringen til andre spillesteder, er det kanskje naturlig å snakke om formidling i betydningen distribusjon. Eksempler på løsere tilknytninger mellom ensembler og arenaer finner vi i hele ensemblefeltet. I slike sammenhenger vil ensemblene ikke ha det aktuelle spillestedet som sin eneste arena, selv om den kanskje er den viktigste.

Både ensembler som ikke har noen hjemmearena, og ensembler som utvider konserteringen fra hjemmearenaen til nye spillesteder, blir nødt til å tenke distribusjon og formidling. De fleste ensembler havner i den situasjonen at de må treffe avtaler med arrangører om distribusjon av konserttilbudet ut over den konserteringen som opprinnelig var planlagt. Denne oppgaven må løses gjennom utnyttelse av det eksisterende nettet av festivaler og andre arrangører. Noen ganger er dette nettet så tett sammenvevd og effektivt at spillejobbene nesten kommer av seg selv. Mange får imidlertid hjelp av managere eller bookingagenter.

Noen grupper sliter for å nå ut over hjemmepublikummet i en bestemt by eller landsdel. Noen jobber hardt for lansering internasjonalt. Andre har allerede sitt mest trofaste publikum i utlandet og må gjøre en ekstra innsats i formidlingsarbeidet innenlands. Det kan være nærliggende å betrakte konsertering utenlands som et særlig distribusjonstiltak, men et ensemble som Magnetic North Orchestra har et like trofast publikum i Sverige og Danmark som i Norge, og den nordiske konserteringen kan ikke betraktes som et ekstra distribusjonstiltak i tillegg til orkestrets normale virksomhet.

I kulturpolitikken generelt er det nødvendig å se produksjon og formidling i sammenheng. I musikkpolitikken er symfoniorkestrenes turnering et stadig diskusjonstema. Rikskonsertenes rolle og betydning får også mye oppmerksomhet. I ensemblepolitikken har forholdet mellom produksjon og formidling kanskje ikke fått like bred oppmerksomhet. Gjennom Kulturrådets ensemblestøtteordning ytes det prosjektvise ensembletilskudd og disse bidrar til å finansiere prosjekter som gjelder både

produksjon og formidling. Mange ensembler mottar bestillingsverksstøtte, altså støtte til produksjon, mens framføringen av det nye repertoaret ikke alltid blir særlig omfattende. (Da Kulturrådet i sin tid gikk inn med støtte til samtidsensemblene, skjedde det ut fra et argument om at flere måtte få anledning til å høre de nye verkene som rådet hadde støttet med bestillingsverksmidler.) Videre finnes det ulike offentlige kilder til finansiering av plateproduksjoner. Også dette kan oppfattes som støtte til både produksjon og formidling. Ut over dette kommer de spesielle distribusjonsordningene. Det ytes turné- og reisestøtte gjennom ordninger som administreres av Kulturrådet eller andre aktører. Endelig mottar en rekke festivaler og andre konsertarrangører tilskudd fra ulike offentlige instanser.

I kulturpolitikken er det av stor betydning å ha sammenhengen mellom de ulike leddene i produksjons- og formidlingskjeden klart for seg. Det ser ut til at ensemblepolitikken sett under ett har et overveiende produksjonsfokus innenfor enkelte sjangere, som samtidsmusikken, mens den har et overveiende formidlingsfokus innenfor andre sjangere, som rock/pop. Dette kommer jeg tilbake til i avslutningskapitlet. Her skal jeg bare nevne ett eksempel blant flere. Mange ensembler leverer, med økonomisk drahjelp fra det offentlige, en produksjon av høy kvalitet som det av økonomiske grunner er lettere å få distribuert i utlandet enn her hjemme, dels fordi det er større publikumsinteresse utenlands, dels fordi utenlandske arrangører har sterkere kompetanse og bedre økonomi (og følgelig betaler høyere honorarer), og dels fordi utenlandsarrangementer i mange tilfeller får særlige offentlige tilskudd, i form av EU-midler eller i form av tilskudd fra Utenriksdepartementet. Ett eksempel er BIT 20 Ensemble, som har en utstrakt internasjonal virksomhet og viser til at det er lettere å finansiere en konsert i Paris enn en festivaljobb på Voss.

Her kan imidlertid også ensemblenes spesialisering være av betydning. I tidligmusikken og samtidsmusikken er det ikke til å komme forbi at mange av de viktigste arenaene finnes i utlandet, innenlands er infrastrukturen av festivaler og andre arrangører ikke særlig omfattende. Ettersom markedet (og markedspotensialene) for levende musikk totalt sett er begrenset, vil det for de mer spesialiserte produsentene ofte være nødvendig å rette seg mot en videre, internasjonal kontekst og samle publikum der det finnes. Men selv om internasjonaliseringen er et viktig mål i seg selv, vil det alltid kunne reises spørsmål om hvorvidt ikke også den innenlandske distribusjonen kunne styrkes.

Konsert

Musikken hører til det man på engelsk kaller performing arts. Performativ kunst er kunst som framføres der og da, for et tilstedeværende publikum. Den levende konserten er musikkens tradisjonelle presentasjonsform. Selv om musikk i stigende grad konsumeres i massemedieformat, er det fremdeles et stort marked for levende musikk. Et iøynefallende trekk ved utviklingen av musikklivet er den store tilveksten av nye konsertarenaer i løpet av de seinere tiårene. Et annet trekk er eksperimenteringen med selve konsertformatet. Disse trekkene er omtalt i eget avsnitt nedenfor, som er viet spørsmålet om arena.

Plateproduksjon

For ensemblene er plateutgivelser ikke bare et middel til å formidle musikken til et bredere publikum. I mange sammenhenger er innspillingene selvstendige kunstneriske prosjekter hvor produksjonsprosessen bidrar avgjørende til utformingen av musikken. I denne prosessen spiller også produsenten ofte en viktig medskapende rolle. I begge tilfeller er plateinnspillingene en viktig del av ensemblenes virksomhet, og den offentlige fonogramstøtten til ensemblene er en tilsvarende viktig del av ensemblepolitikken.

Plateselskapene er ikke bare passive serviceorganisasjoner som tilbyr musikklivet sine tjenester. De bidrar også aktivt til den kunstneriske utviklingen av musikere og ensembler, så vel som til utviklingen av feltet som helhet. De er altså kunstneriske aktører og inngår i de estetiske kretsløpene like så mye som i de økonomiske. Det er derfor all grunn til å vie plateselskapene oppmerksomhet i ensemblepolitikken. Både store og små plateselskaper mottar da også offentlig støtte i forbindelse med ensemblenes utgivelser. Støtte til plateproduksjon er drøftet nærmere i avslutningskapitlet.

Plateinnspillingene til de ensemblene som figurerer som søkere til offentlige støtteordninger, utgis i stor grad av små selskaper med relativt smal spesialisering. Bildet er her mangfoldig. Innenfor samtidsmusikken og samtidsjazzen er Rune Grammofon en viktig aktør, med innspillinger av blant andre Arne Nordheim, SPUNK og Supersilent. Komponistforeningens label Aurora og Ny Musikks Albedo er også viktige innenfor samtidsmusikken. Jazzland Recordings er Bugge Wesseltofts selskap, med utgivelser av blant andre Wesseltoft/Endresen, Mari Boine og Håkon Kornstad Trio. Karl Seglems selskap NorCD driver innenfor jazz, folk og

verdensmusikk, med aktører som Elin Rosseland, Arvid Henriksen, Blix Band og Veslefrekk. SOFA er en improvisasjonsmusikklabel under NorCD, med utgivelser av Nils Henrik Asheim, duoen Grydeland/Zach, Paal Nilsen Love og No Spaghetti Edition. Jazzklubben Blå har sin egen label, BP Productions, som blant annet har utgitt Shining. Et eksempel innenfor elektronisk musikk er Smalltown Supersound, som gir ut plater med blant andre støymakeren Lasse Marhaug (som nylig er tatt opp som medlem av Norsk Komponistforening) samt Kim Hiorthøy og Alexander Rishaug (som har lydkunstutdanning fra Statens kunstakademi) – dessuten utgir selskapet Jaga Jazzist. Trust Me Records plasseres innenfor indiepop og lo-fi og drives av P3-programleder Marit Karlsen – her finner vi norske artister som Popface, Safariari, Beezewax og Remington Super 60. Innenfor rocken er Racing Junior rockeklubben So Whats egen label, med artister som St. Thomas, Tøyen og Salvatore, men også Hello Goodbye, som grenser til samtidsmusikken. Det er også enkelte ensembler som får utgitt sin musikk på utenlandske småselskaper.

For ensemblene er det ikke likegyldig hvilket plateselskap man får kontrakt med. Kontrakt med et bestemt plateselskap viser og bekrefter ensemblets posisjon i landskapet. Selskapet er slik sett en portvokter som skiller klinten fra hveten. Som ett eksempel nevner jeg Frode Gjerstad, som ifølge et presseskriv er «one of the few Norwegian musicians playing modern improvised music outside the 'ECM-school'», og som i ensemblestøttesøknaden forteller at han har fått tilbud om kontrakt med det italienske plateselskapet Black Saint: «For vår musikk betyr Black Saint det samme som ECM gjorde for Garbarek, Andersen etc.: å gå opp et par divisjoner.»

Et særlig problem innenfor ensemblenes innspillingsvirksomhet er distribusjonen. Mange av utgivelsene kommer på små selskaper med begrenset distribusjon. Oslo Sinfonietta beklager for eksempel at deres utgivelser hittil ikke har hatt noen god internasjonal distribusjon, men hevder at dette vil bedre seg når deres label Aurora får distribusjon gjennom Grappa. De små selskapene jobber hardt med å bygge distribusjonsnettverk via ulike distribusjonsselskaper. De to store – Universal og Virgin/EMI – har merket seg dette og tilbyr flere små og smale plateselskaper distribusjon via sitt selskap.

Kringkasting

Radio og TV er viktige formidlingskanaler for musikk, særlig for artister med bred appell og høy kjendisfaktor. Slike forekommer i alle sjangere,

men for popmusikken – som oppsto som et massemediefenomen, i takt med utviklingen av kringkastingsmediene og plateindustrien – er radioen å regne som hjemmebane. For popmusikken er radioen ikke bare en formidlingskanal, men en arena i egentlig forstand.

I Norge ble den historiske alliansen mellom popmusikken og radioen likevel realisert på et seint tidspunkt. Norsk statlig monopolradio var underlagt et allmennkringkastingsoppdrag basert på folkeopplysningstanken, og langt opp mot vår tid var radioen i stor grad ikke primært et medium for musikalsk underholdning, men for musikalsk oppdragelse. I denne fasen ble det særlig overført klassisk musikk og folkemusikk, og mange fikk sin første opplevelse av popmusikken gjennom utenlandske radiostasjoner som Radio Luxembourg. Så seint som på midten av 1970-tallet var popmusikken viet ett ukentlig program i landets radiokanal.

Med opphevelsen av kringkastingsmonopolet og oppblomstringen av et stort mangfold av kommersielle radiostasjoner har popmusikken også i Norge gjenerobret den arenaen som var avgjørende for dens opprinnelse og utvikling internasjonalt. Også allmennkringkasteren er med på denne utviklingen, og NRK P3 er en betydelig aktør i formidlingen av norsk pop/rock, ved siden av de uavhengige og reklamefinansierte kanalene.

NRK har imidlertid fremdeles et bredt allmennkringkasteroppdrag, og særlig P2 skal forutsetningsvis ikke legge avgjørende vekt på lytteroppslutningen. Spesialprogrammer for smale musikkformer som Brennpunkt og Folkemusikktimen hadde ikke hatt livets rett dersom det ble lagt vekt på lytteroppslutningen. Men selv om det ikke er særlig mange som lytter til disse programmene, betyr en oppslutning på for eksempel 1 prosent rundt 30 000 lyttere, og det er mye sammenlignet med et hvilket som helst livepublikum. For ensembler uten rotfeste i kulturindustrien og uten en høy medieprofil er NRK P2 en viktig formidlingsinstitusjon. I tillegg til å spille plater med ensemblenes musikk produserer P2 programmer med opptak fra konserter og festivaler i inn- og utland. Dessuten arrangeres det en del studiokonserter. Det er vanskelig å overvurdere den betydningen denne radiokanalen har for norsk symfoniorkestermusikk, klassisk kammermusikk, samtidsmusikk, jazz, folkemusikk og verdensmusikk. I forbindelse med disse musikkformene er det riktig å si at den nasjonale allmennkringkasteren fungerer som korrektiv til markedet, ettersom de kommersielle kanalene er dominert av popmusikken. I forbindelse med P3 er det derimot naturlig å betrakte allmennkringkasteren som et markedsincentiv, ettersom den musikken som formidles her, har et større potensielt mar-

ked enn den musikken som spilles i P2 – men det finnes unntak i begge kanaler. Om forholdet mellom markedskorrektiv og markedsincentiv, se kapittel 3 og 5.

TV-overføring av konserter med musikkensemblene forekommer også i en viss utstrekning i NRK, og det sendes en del reportasjestoff, blant annet fra festivalene – et aktuelt eksempel er de daglige sendingene fra Quartfestivalen sommeren 2002. Enkelte ensembler medvirker som gjester i ulike talkshow og underholdningsprogrammer, og for disse betyr TV-eksponering en uvurderlig gratis markedsføring. Noen ensembler figurerer som husorkestre for slike programmer, som Tungtvann i «Åpen Post». (Hip-hoperne i Tungtvann er imidlertid avhengig av en viss antikommersiell troverdighet, og i en debatt på nettsidene deres måtte duoen i forbindelse med dette oppdraget forsvare seg mot kritikk fra de mer ortodokse blant fansen.)

Pedagogiske opplegg

Til formidlingen må man også regne ensemblenes deltakelse i ulike pedagogiske opplegg. Det mest framtredende eksemplet er kanskje The Brazz Brothers, som driver en omfattende virksomhet med musikkopplæring, workshops og kurser over hele verden, alt basert på bandets egenutviklede gehørspill-metodikk. Men det er mange andre eksempler. Ikke minst driver de regionale jazzsentrene en betydelig pedagogisk virksomhet ved hjelp av sine jazzorkestre, dette i tråd med den utvidete kulturpolitiske målsetningen som gjelder jazzsentrene.

Østnorsk jazzsenters Norske Store Orkester for Jazz driver kurs og seminarer blant annet i forbindelse med Storbandfestivalen i Sandvika og i forbindelse med turneene på Østlandet. I ensemblestøttesøknaden vises det til ulike «arbeidsmodeller for samarbeid med amatører/ungdom» og til seminarer som skal avholdes for Hedmark Ungdomsstorband og Akershus ungdomsstorband. Jazzsentret argumenterer mer kulturpolitisk enn kunstnerisk i sin søknad til Kulturrådet om treårig ensemblestøtte til sitt storband. En hovedmålsetning for orkestret er å «legge til rette for møter mellom profesjonelle utøvere og amatørmusikere», og det rapporteres om både samspillprosjekter og kurs- og seminarvirksomhet. Selve storbandformatet er tenkt som et formidlende element i grensesnittet mellom orkestret og det lokale og regionale musikkliv:

> Norske Store er en kreativ plattform for profesjonelle utøvere som ønsker å spille, komponere og produsere jazzmusikk for stort jazzensemble. Det skal også være en

arena for møter mellom profesjonelle musikere og utøvere i de mer enn 50 aktive lokale storband som finnes på Østlandet. På den bakgrunn er ensemblet Norske Store organisert med utgangspunkt i en tradisjonell storbandbesetning.

Et annet eksempel på pedagogiske opplegg er Norsk Barokkorkesters samarbeid med Minken Fossheim om videreføringen av hennes serie av komponistportretter for barn. For barokkorkestret er det aktuelt å føye et Bach-program til prosjektet. Ett eksempel fra jazzfeltet er Petter Wettres prosjektplan, som omfatter «utvikling av et pedagogisk opplegg m. Wettre/Johansen duo kombinert med live-innspilling». Dette prosjektet skal realiseres i samarbeid med Oppland fylkeskommune.

Publikumsarbeid og markedsføring

I tråd med det overordnete kulturpolitiske målet om «tilgjengelighet» (jf. kapittel 3) er det stor interesse for publikumsoppslutningen om de ulike kunstvirksomhetene, også på musikkområdet. Nettopp musikkensemblefeltet er imidlertid illustrerende for de store kontrastene i publikumssituasjonen i kulturfeltet. For det første løper grensen mellom smalt og populært gjennom dette feltet. Noen ensembler har ved hjelp av den kommersielle musikkbransjen erobret et stort internasjonalt konsert- og platepublikum, men i den andre enden av skalaen finner vi ensembler som henvender seg til et i sammenligning mikroskopisk nisjepublikum knyttet til en mer eller mindre obskur subkultur. Begge typer ensembler gjør et viktig kunstnerisk arbeid, men å sammenligne publikumstallene vil i beste fall være irrelevant.

Populæraktørene i feltet tas hånd om av den kommersielle musikkbransjen, og bransjen krever etter sakens natur en viss publikumsoppslutning for å sikre inntjeningen. Publikumsoppslutningen viser seg her i omsetningen av konsertbilletter, plater og annet. De smale gir liten eller ingen inntjening for bransjeaktørene og er derfor i stor grad henvist til offentlige støtteordninger. Selv om det offentlige har som mål at kulturvirksomhetene skal nå flest mulig, har offentlige tilskuddsytere ikke de samme mulighetene til å kontrollere publikumsoppslutningen som bransjen og heller ikke nødvendigvis den samme interessen for å maksimere publikumstallet.

Situasjonen er imidlertid ikke entydig i noen del av feltet. Musikkbransjen opererer nok på kommersielle premisser, og skal en virksomhet overleve, må den tjene penger. Men heller ikke bransjen kan orientere seg rent mekanisk etter publikumsoppslutningen og fortjenesten. Det kreves

kunstnerisk kompetanse og sans for kvalitet. Musikkbransjen er mer enn mange andre bransjer utsatt for svingninger i publikums preferanser, og dette innebærer en betydelig risiko, dels en risiko for at de aktørene man lanserer, likevel ikke har det markedet man trodde, dels en risiko for at man ikke greier å fange opp det som er i emning, og som ennå ikke har nådd fram til publikum. Det er store forskjeller mellom bransjeaktørene med hensyn til vektleggingen av rent kommersielle og rent kunstneriske interesser. Bransjeaktørene fordeler seg over en bred vifte, fra de helkommersielle, rent profittorienterte aktørene til aktører med en klar kunstnerisk eller kulturpolitisk agenda. På den ene siden har vi de større aktørene – plateselskaper og artistbyråer – som satser på et bredt tilbud rettet mot de store publikumsgruppene. Dette er store organisasjoner med relativt kompliserte beslutningsprosesser. På den andre siden har vi de små og smale plateselskapene og managementbyråene. Disse har ofte bare et fåtall idealistiske medarbeidere som er opptatt av å formidle den musikken de går god for selv, og som er fornøyd om butikken går rundt.

Også for de musikerne og ensemblene som sogner til de offentlige tilskuddsordningene, ser vi en stor variasjon i publikumsoppslutningen. Også aktører med bred appell kan i mange tilfeller komme i betraktning ved tildeling av offentlig støtte. Likevel er det en implisitt forutsetning i den offentlige kulturpolitikken at den primært skal rette seg mot de tiltakene som ikke har et tilstrekkelig marked. Derfor er det ofte slik at de aktørene som mottar støtte, tilhører smalere nisjer i musikkmarkedet.

I tillegg til at det er store forskjeller på størrelsen på de enkelte musikkensemblenes publikum, er det også forskjell på publikumssammensetningen. Men publikumssammensetningen er mer uoversiktlig i dag enn bare for noen tiår siden. Tidligere rettet de enkelte musikkformene og -sjangrene seg mer entydig mot bestemte publikumsgrupper. I dag ser vi at den enkelte deler sin musikkinteresse mellom mange ulike former. Både publikum, massemediene og offentligheten i alminnelighet er i sterk endring, og forbindelsene mellom ensemblene og deres publikum er av høyst ulik karakter. Det viktigste i denne situasjonen er å ikke forenkle bildet av publikum.

Etterkrigstidas kulturformidling var basert på folkeopplysningstanken. God kunst skulle gjøres tilgjengelig for befolkningen i hele landet. Innenfor rammene av det norske enhetssamfunnet var det på det tidspunktet ingen tanker om subkulturer og deloffentligheter. God kunst var god kunst, befolkningen var befolkningen, og befolkningen trengte god kunst. I dag er det fremdeles et mål i kulturpolitikken å nå flest mulig

med god kunst. Men man har innsett at god kunst ikke bare er én ting. Dessuten er man på det rene med at kulturoffentligheten ikke er én, men mange – ikke minst i musikklivet. Selv om noen ennå fastholder at alle unge mennesker bør gå på symfonikonsert, er det få som mener at alle eldre mennesker bør begynne å frekventere klubbmiljøene og gjøre seg kjent med electronica- og DJ-musikken.

Det kan i denne situasjonen ikke lenger være slik at enhver virksomhet som mottar offentlig støtte, skal sikte mot gjennomslag i brede publikumsgrupper. Det ville føre til at mange aktører forstrekker seg i publikumsarbeidet og henfaller til rent publikumsfrieri. Bredden eller smalheten til målgruppen er ikke alene avgjørende for verdien av virksomheten. Bredden eller smalheten er i stor grad gitt, og de kunstneriske verdiene realiseres i møtet mellom musikerne og deres allerede innvidde publikum. Her oppstår det vi kaller kvalitet. Det er ikke alltid mulig å formidle denne kvaliteten utenfor kretsen av innvidde. På den andre siden ser det som sagt ut til at kulturskillene i publikum er i ferd med å bli mer utydelige, og det foregår en stor grad av vandring og shopping på kulturmarkedet, ikke minst innenfor musikken. I dette ligger det nye formidlingsmuligheter for all slags musikk.

Som nevnt ovenfor finnes det ingen statistiske oppgaver over publikummet til de frie, profesjonelle musikkensemblene. I denne undersøkelsen, gjennom det trykte materialet og intervjuene, har jeg imidlertid fått noen generelle inntrykk av publikumssituasjonen. Jeg har ingen grunn til å tvile på at musikkensemblefeltet som helhet møter et meget stort og bredt sammensatt publikum. Men mange av de aktørene som mangler forankring i den kommersielle musikkbransjen, uttrykker likevel bekymring for publikumsoppslutningen. I en offentlighetssituasjon og massemediesituasjon som tilbyr publikum et uendelig stort og variert tilbud, er det ikke gitt at interessen for levende musikk vil holde seg.

Jazzen har lenge slitt med publikumsoppslutningen, og dette var bakgrunnen for den offentlige satsingen på formidling i jazzfeltet på 1990-tallet. Det er grunn til å tro at denne satsingen har betydd et løft for norsk jazz. Likevel gir enkelte representanter for jazzen uttrykk for bekymring. Om jazzklubben i Trondheim har en informant det inntrykket at «det er vanskelig å trekke folk», og konstaterer at «de store innrykkene er bare når det er DJs og partytime». En representant for et av de regionale jazzsentrene hevder at han «får vondt i magen av å tenke på at enkelte konsertprosjekter har en subsidiering på 2 000 kroner per billett».

Selv om samtidsmusikken synes å samle et bredere og mer sammensatt publikum enn for noen år siden, skal det noe til for at denne musikkformen skal nå vesentlig ut over grensene for den relativt smale målgruppen den tradisjonelt har henvendt seg til. Det kan også gjelde andre sjangere med mer eller mindre veldefinerte målgrupper.

Innenfor alle sjangrene finnes det formidlingsutfordringer. Fra et musikkpolitisk perspektiv er det naturlig at denne utfordringen tas opp i forbindelse med arrangørleddet, som er omtalt nærmere i eget avsnitt nedenfor. Men også innenfor det som i snevrere forstand regnes som ensemblepolitikken, bør man bekymre seg for publikumssituasjonen. Det er nødvendig å arbeide for å realisere de publikumspotensialene som finnes i hvert enkelt tilfelle. Jeg kommer i avslutningskapitlet tilbake til behovet for å vurdere publikums- og markedssituasjonen for musikkensemblene.

Ut fra det materialet jeg disponerer i denne undersøkelsen, ser det ut til at de fleste musikkensemblene som søker Kulturrådet om ensemblestøtte, har en viss grad av bevissthet omkring relasjonen til publikum. Mange av disse ensemblene retter seg mot et noe smalere publikum, men de fleste gir uttrykk for at de ønsker å utvikle strategier for å nå et nytt publikum. En eventuell formidlingsiver faller ofte sammen med ensemblets generelle estetiske orientering, som i mange deler av feltet synes å dreie i retning av formidling og kontekstualisering. Mange har et reflektert forhold til konsertarenaens betydning for ensemblets profil i offentligheten. Også dette kommer jeg tilbake til i avsnittet om arrangører og arenaer. De fleste av søkerensemblene er dessuten opptatt av de tradisjonelle markedsføringsproblemene og budsjetterer gjerne med utgifter til PR, websider, og så videre. Generelt mener jeg å merke en mer fordomsfri bruk av markedsterminologi og markedsteknikker i ensemblefeltet – dette i tråd med en trend som gjør seg gjeldende i hele kulturfeltet. De fleste faste ensemblekonstellasjoner innenfor alle sjangere har egne hjemmesider, og jeg har inntrykk av at man regner dette som et viktig markedsføringsmiddel. Innenfor den kommersielle delen av feltet er internett blitt et dominerende grensesnitt mot publikum. Men det gjelder i stor grad også blant søkerne til ensemblestøtteordningen. Petter Wettre opplyser at han har «en bred kontaktflate via nettet ved min hjemmeside www.petterwettre.com, designet av Imagevoice med støtte fra Fond for lyd og bilde». På hjemmesidene til Magnetic North Orchestra kan vi lese følgende:

> Welcome to the Magnetic North Orchestra pages. Here you will find all related information and material for concert promotors, journalists, and general public. We aim to build this web-site to become a dynamic meeting point between ourselves and our audience, wherever they might be located in the world. We would greatly appreciate any feedback from users.[26]

Men vi kan også merke en viss nøkternhet på dette området. Frode Fjellheim (Transjoik) uttrykker seg slik: «Jeg har laget hjemmesidene våre selv. Nå får vi laget noen nye, som er oppdatert på ny webteknologi. Men det skjer ingen ting bare fordi du har en kul hjemmeside. Skjønt det dukker jo stadig opp noen henvendelser.»[27]

I musikkbransjen er det alltid nødvendig å avsette betydelige midler til markedsføring. Men det er vårt inntrykk at den økonomiske situasjonen for søkerne til ensemblestøtteordningen er slik at de fleste er nødt til å prioritere produksjonsformål framfor formidlingsformål, herunder publikumsarbeid og markedsføring. I avslutningskapitlet kommer jeg tilbake til behovet for en sterkere vektlegging av dette i ensemblepolitikken.

Kunstnerisk samarbeid

De fleste musikkensembler er involvert i kunstneriske samarbeidsprosjekter. Det kan dreie seg om musikalsk samarbeid – med andre ensembler, med solister, DJs, computermusikere, og så videre. Men det foregår også et utstrakt kunstnerisk samarbeid på tvers av kunstartene – med aktører innenfor opera, teater, performance, dans, video, film, billedkunst, og så videre.

I det materialet jeg disponerer i denne undersøkelsen (hovedsakelig dokumentasjon om søkerne til Kulturrådets ensemblestøtteordning), er eksemplene på samarbeid mellom ulike musikkaktører tallrike. Overlappingene og tverrforbindelsene gjør feltet mange ganger vanskelig å overskue. Ikke minst i jazzen er den enkelte musikeren gjerne involvert i en rekke ulike ensemblekonstellasjoner, i tillegg til å opptre som solist i ulike sammenhenger, og det kan ofte være vanskelig å se hvor det ene bandprosjektet slutter og det andre begynner. Også innenfor den yngre samtidsmusikken framstår mange ensembler som flyktige krystalliseringer i et finmasket og bevegelig nettverk av stadig nye samarbeidskonstellasjoner. Ett eksempel er No Spaghetti Edition, som framstår som et

26 http://www.magnetic.no/

27 Intervju.

mobilt musikerkollektiv, dog med en fast kjerne på fire medlemmer. Nesten enhver konsert innenfor klassisk og samtidsmusikk innebærer samarbeid med en eller annen ekstern solist, enten en sanger eller en instrumentalsolist, gjerne hentet fra utlandet. For samtidsmusikkensembler i sinfonietta-formatet er det normale at konsertene involverer gjestesolister. Også korenes virksomhet involverer ofte samarbeidspartnere. For eksempel trenger korene ofte instrumentalledsagelse, dersom det ikke dreier seg om rene acapellakonserter. Et kor som Oslo Domkor samarbeider med en rekke ulike instrumentalensembler, og ikke sjelden også med andre kor, som Sølvguttene. Alle korene henter dessuten inn sangsolister.

Men selv om feltet som helhet kan synes oppløst i stadig skiftende samarbeidsrelasjoner, finnes det også mange ensembler, i alle sjangere, som arbeider relativt isolert. Det kunstneriske resultatet beror i disse tilfellene nettopp på den konsentrasjonen som oppstår i en lukket krets over tid. Dette kan for eksempel gjelde klassiske strykekvartetter, som kan holde sammen i flere tiår og stadig utdype og nyansere klang, dynamikk og frasering i samspillet mellom de fire musikerne. Også mange jazzensembler og pop/ rock-ensembler har en stabil bemanning og utvikler sin egen stil og profil gjennom mangeårig samarbeid.

Mye av det kunstneriske samarbeidet ser i dag ut til å gå på tvers av musikksjangrene, og de sjangerkryssende tendensene i musikklivet som ble omtalt i forrige kapittel, er avlesbare ikke minst ut fra samarbeidsprosjektene. Mange ensembler inviterer utøvere på instrumenter som ikke hører til sjangerens normale line-up. I jazzen har dette allerede en lang tradisjon, og det er mulig å lese den historiske utviklingen av jazzinstrumentariet som en historie om jazzens ekspansjon i grenseområdene mot andre sjangere. Ett aktuelt eksempel blant mange andre er Magnetic North Orchestra, som inkluderer strykere, elektronikk, afrikanske instrumenter, og så videre. Ensemblets prosjekt Grand Magnetic er basert på komposisjoner hvor sjumannsbesetningen i Magnetic North Orchestra spiller sammen med strykergrupper som mobiliseres lokalt på det enkelte spillested. Om dette samarbeidsprosjektet heter det på MNOs hjemmesider:

> In this manner we minimize the costs, both for the local concert promotor, and for the orchestra. The project should also be interesting for all cultural forces in a local community, and will most certainly result in a new, fresh form of chamber music, that is no longer a combination of elements, but a new form in itself.

Også i samtidsmusikken er utvidelsen av instrumentariet resultatet av en stadig utforskning av grenseområder. Etter at man gjennom lang tid, i jakten på nie erhörte Klänge, har dratt inn nye instrumenter for klangens skyld – altså av samme grunn som man eksperimenterte med preparering av de tradisjonelle instrumentene – har man seinere i stigende grad også sett potensialene i utforskningen av sjangrene som sådan. Aktuelle norske eksempler på det siste er Oslo Sinfoniettas samarbeid med jazzmusikeren Christian Wallumrød og samarbeidet mellom BIT 20 Ensemble og Søyr. Vokalensemblene er også involvert i samarbeid på tvers av sjangrene – ofte arrangeres det konserter med jazzsolister, visekunstnere, og så videre.

Like framtredende som samarbeidet mellom ulike musikkaktører er samarbeidet på tvers av grensene mellom kunstartene. Dette gjelder i utgangspunktet overalt hvor en kunstnerisk framstilling trenger musikkledsagelse, som opera- og teateroppsetninger, danseforestillinger, video-, TV- og radioproduksjoner, kortfilmer, dokumentarfilmer, spillefilmer, og så videre.

BIT 20 Ensemble har vært spesielt aktive med musikkteatervirksomhet i inn- og utland, i samarbeid med søsterselskapet Opera Vest. Norsk Barokkorkester har vært involvert i oppføringer av historisk opera. Blant søkerne til ensemblestøtteordningen kan jeg ellers nevne Telemark Kammerorkester, som planlegger urframføring av en kammeropera av telemarkskomponisten Jon Rørmark. I Kristiansund er operaorkestret basert på en profesjonell sinfonietta som også lager rene konsertproduksjoner. Magnetic North Orchestra er et av mange ensembler som har vært involvert i danseprosjekter. I 1994 deltok bandet i et samarbeid med danseren Isnel Da Silveira og videokunstneren Kjell Bjørgeengen om forestillingen Spinn, og i 1997 i multimediesamarbeidet EXPLO97 med danserne Giorgio Rossi og Flavia Marini samt 30 amatørdansere fra Molde. En rekke ensembler forteller om teatermusikkoppdrag eller oppdrag i forbindelse med danseoppsetninger, og så videre. Mange lager filmmusikk.

Et tradisjonsrikt samarbeid ligger bak den kanskje særnorske kombinasjonen av jazz og poesi, men det er enkelte ensembler som viser til et tettere samarbeid med forfattere. POING planlegger for eksempel for tida et samarbeid med komponisten Bendik Hagerup om et bok/CD-prosjekt.

Et eksempel på billedkunstrelaterte prosjekter er samtidsensemblet Cikadas initiativ i 1999 til et større samarbeidsprosjekt med billedkunstner Per Inge Bjørlo, den australske komponisten Richard Barrett og ensemblet Elision. I dette prosjektet ble en kombinasjon av akustisk og

elektronisk musikk og installasjonskunst lagt til grunn for den sceniske forestillingen Dark Matter. Prosjektet hadde karakter av å være en samarbeidsprosess fra grunnen av, der komponisten, musikerne og billedkunstneren utviklet materialet i fellesskap. Prosjektet ble realisert med økonomisk støtte fra blant annet Norsk kulturråd og hadde premiere i Brisbane, Australia i 2001.

Slagverktrioen SISU har hatt flere tverrkunstneriske samarbeidsprosjekter, blant annet innen dans. Ensemblet medvirket sammen med komponisten Kjell Samkopf til danseforestillingen Sort Vase. SISU har også samarbeidet med koreografen Ketil Schøyen. I forestillingen Manifesta, gjennomført i samarbeid med komponisten Rolf Wallin, var SISU-musikerne koreografert inn i et scenebilde der både multimedia og digital lysdesign ble tatt i bruk.

Flere ensembler budsjetterer i sine ensemblestøttesøknader med utgifter til video- eller multimedieproduksjon. Sturm und Drang planlegger for eksempel et videoprosjekt med tittelen Scandinavia Rusticana som skal dokumentere gruppens samproduksjoner med symfoniorkestre i Norge, Norden og Tyskland. Nils Petter Molvær og Khmer har engasjert en videokunstner som bidrar til å skape «en ny visuell del av Molværs uttrykk», og dette er så vellykket at ensemblet «ønsker å gå videre å få laget både stillbilder og film som en ekstra kulisse og la publikum som overværer konsertene oppleve en ny dimensjon». Det jazzbaserte prosjektet Pocket Corner – som søker å «stimulere til visuell fantasi» gjennom komposisjons- og improvisasjonsprosjektet Universet – forteller at de vil «knytte kontakt med kunstnere som jobber innen video og film». Strykerduoen Kyberia har engasjert multikunstneren Randy Naylor, som «har skapt en digital koreografi med multimediedesign projisert gjennom musikerne på scenen», mens Dadafons sceneoppsett sentreres rundt installasjoner der det visuelle uttrykket «gjenspeiler det musikalske, både mht. kulturmangfold og med vekt på det vi kaller «low tech» eller African Engineering». Vokalensemblet Nordic Voices planlegger et større prosjekt der en egen videotekniker skal filme, manipulere og projisere bilder av vokalgruppen gjennom digital videokunst som er direkte relatert til komposisjonene eller lydsignalene.

Mange ensembler er også involvert i pedagogiske prosjekter eller samarbeider med amatørmusikklivet. Det regionale storbandet Norske Store Orkester for Jazz, som drives som en virksomhet under Østnorsk Jazzsenter, har som hovedmålsetning å «legge til rette for møter mellom profesjonelle utøvere og amatørmusikere» og realiserer denne målsetningen

både gjennom samspillprosjekter og gjennom at orkestermedlemmene brukes som instruktører. Denne typen ensembler har et sterkere kulturpolitisk fokus i tillegg til det kunstneriske.

Flere ensembler forteller om nordisk og internasjonalt samarbeid. BIT 20 Ensemble og Norske Store Orkester for Jazz planlegger for eksempel et nordisk satsingsprosjekt og tenker å søke Nordisk kulturfond og NOMUS om støtte til dette. Orkestret skal knytte til seg solister og/eller komponister fra andre nordiske land og gjøre en nordisk konsertserie.

En side av samarbeidet i ensemblefeltet er ressursutnyttelsen. Mange ensembler ser nye finansieringsmuligheter i samarbeidsprosjektene. Man slår sine pjalter sammen. Midler hentes fra flere kilder. Samarbeid med utenlandske aktører kan gi muligheter for tilskudd fra nordiske støtteordninger og ikke minst EU-finansiering. BIT 20 Ensemble er blant dem som har fått betydelig EU-støtte til sin internasjonale virksomhet.

Også fra en kulturpolitisk synsvinkel kan samarbeid være et mål, og ikke bare med tanke på ressursutnyttelsen. I forbindelse med de tilskuddsordningene som opererer med et nyskapningsmål, som Kulturrådets ensemblestøtteordning, er man interessert i de kunstneriske gevinstene ved samarbeidet, og da særlig ved samarbeid som bidrar til nyskapende koblinger mellom ulike aktører, på tvers av musikksjangrene og kunstartene. Det er vårt inntrykk at slike koblinger er særlig tallrike blant søkerne til Kulturrådets ensemblestøtteordning, og at man også i forvaltningen av ordningen betrakter samarbeid mellom aktørene som et tegn på nyskapning. I ensemblepolitikken er det likevel viktig å innse at også det konsentrerte og langsiktige arbeidet i faste konstellasjoner åpner veier til nyskapende kunst. Nyskapningen er ellers omtalt i kapittel 3.

Forholdet mellom ensemblene og symfoniorkestrene

Et tilbakevendende tema i den musikkpolitiske debatten er forholdet mellom statsstøtten til de store institusjonene på den ene siden og det utenominstitusjonelle feltet på den andre. I takt med utviklingen i de utenominstitusjonelle feltene har det vært uttrykt frustrasjon over de knappe bevilgningene. Ikke sjelden stiller debattantene opp en motsetning mellom institusjonene og de frie ensemblene, og ikke sjelden antydes det at det frie feltet er underfinansiert fordi orkestrene mottar såpass substansielle tilskudd.

For min del tar jeg utgangspunkt i at statsbevilgningene til symfoniorkestrene er vel anvendte penger. Med symfoniorkestrene har landet et

nett av spisskompetanseinstitusjoner som ikke bare formidler et konserttilbud av høy kvalitet til store publikumsgrupper, men som også representerer en viktig ressurs i det lokale musikklivet i de større byene. De fast ansatte, bofaste orkestermusikerne bidrar i mange tilfeller i sammenhenger utenfor orkestret, for eksempel nettopp i de frie, profesjonelle musikkensemblene, særlig innenfor tidligmusikk og samtidsmusikk. Samtidsensembler som Oslo Sinfonietta, Cikada og BIT 20 Ensemble engasjerer symfoniorkestermusikerne i sine musikerpooler. Orkestermusikerne er også aktive i en rekke kammerensembler. De er dessuten ikke sjelden engasjert i utdanningsinstitusjonenes virksomhet. Denne omfattende gjenbruken av musikerressursene er viktig i musikklivet både i et nasjonalt og i et lokalt perspektiv.

I tillegg driver mange av de frie, profesjonelle ensemblene et kunstnerisk samarbeid med symfoniorkestrene. Ett eksempel blant mange er Sturm und Drang, som driver prosjektet Scandinavia Rusticana, hvor gruppen samarbeider med symfoniorkestre i inn- og utland. Ett annet eksempel er samarbeidet mellom The Brazz Brothers og Oslo Filharmoniske Orkester om et konsertarrangement i mai 2002.

Det finnes imidlertid ingen planmessig organisering av denne gjenbruksfunksjonen, og det er tilfeldighetene som råder. Et formalisert samarbeid mellom de store orkesterinstitusjonene og de mindre ensemblene vil kunne gi en enda bedre utnyttelse av ressursene. Orkestrene vil få mulighet til å engasjere seg i en mer mangfoldig kunstnerisk virksomhet og presentere et mer mangfoldig tilbud til publikum. Ensemblene vil få en sterk samarbeidspartner med store faglige, materielle og økonomiske ressurser. Jeg kommer tilbake til dette i avsnittet nedenfor samt i kapittel 5.

Internasjonal virksomhet

En rekke ensembler har en betydelig konsertvirksomhet utenlands. Om dette vitner ikke minst tildelingslistene fra TTF-ordningen, Utenriksdepartementet, Fond for lyd og bilde og Fond for utøvende kunstnere samt nordiske ordninger som Nordisk kulturfond, NOMUS og Sleipnir, og endelig EUs kulturprogram Kultur 2000.

Som beskrevet i innledningskapitlet arbeider mange ensembler innenfor felt hvor det norske miljøet bare er et utsnitt av et internasjonalt nettverk av ensembler, festivaler, plateselskaper, og så videre. For disse ensemblene er utenlandsoppdrag en like normal del av virksomheten som

oppdrag i Norge. Dette gjelder ikke minst samtidsmusikken og tidligmusikken. I noen tilfeller er det norske utsnittet av nettverket såpass begrenset at ensemblene må legge ekstra arbeid i å finne arrangører hjemme. Det er dessuten i mange tilfeller lettere å finansiere utenlandsoppdrag, dels fordi utenlandske arrangører generelt tilbyr høyere honorarer – en av informantene sier det slik: «i utlandet får man betalt for å spille, i Norge må man betale for å spille» – og dels fordi man ved internasjonal virksomhet kan komme i betraktning for internasjonale tilskuddsordninger. Et godt eksempel er BIT 20 Ensemble, som har mange utenlandske samarbeidsparter, og som har mottatt betydelige støttemidler til internasjonal virksomhet både fra Utenriksdepartementet og fra EUs kulturprogram. Et annet eksempel er Norsk Barokkorkester, som har en høy aktivitet innenfor de europeiske tidligmusikkfestivalene, men begrenset aktivitet i Norge.

Mange ensembler legger stor vekt på det internasjonale arbeidet i sin selvpresentasjon. BIT 20 ser det for eksempel som en viktig oppgave «å skape arenaer for internasjonal utveksling av kunst og kunstnere» og anser at det å «presentere det internasjonale i Norge er like viktig som å presentere det norske internasjonalt».[28]

Vokalensemblet Oslo Barokk Solister er også et eksempel på aktører med stor internasjonal virksomhet. Ensemblet rapporterer om deltakelse ved Händelfestspillene i Halle, Mecklenburgfestivalen, Abu Gosh-festivalen i Israel, barokkfestivalen i Brezice, tidligmusikkfestivalen i Brügge og barokkfestivalen i Münster samt to festivaler i Slovenia og en i Dijon. Ensemblet fikk i 2001 et tilskudd på 20 000 kroner fra Utenriksdepartementet i forbindelse med konserter i USA og Canada. Av de seks prosjektene som er beskrevet i søknaden om ensemblestøtte for 2002, gjennomføres bare to i Norge. De øvrige er to tidligmusikkfestivaler i Europa samt konserter i New York / Boston og Østerrike / Sveits. «Ensemblet har hittil opptrådt for det meste i utlandet, men har i år planer om å profilere seg sterkere i Norge», heter det i ensemblestøttesøknaden. (Ensemblet søkte om 300 000 kroner i ensemblestøtte for 2002, men fikk ikke innvilget søknaden.)

Oslo Concert Brass gjør det internasjonale arbeidet til et hovedpoeng i sin søknad om ensemblestøtte. Ensemblestøtten skal hovedsakelig gå til en reise til USA. Ensemblet forteller at en amerikansk komponist fattet interesse for Oslo Concert Brass og tok kontakt for å få kvintetten til å

28 http://www.bit20ensemble.no/bit20f/internasjonal.htm

framføre hans verk. Ut av denne kontakten er det vokst planer om nye komposisjoner tilegnet ensemblet, samt en invitasjon til New York for å framføre norsk musikk ved prestisjetunge utdanningsinstitusjoner som Juilliard School of Music og Manhattan School of Music: «Det er ingen tvil om at et prosjekt som dette åpner for en usedvanlig sterk profilering av norsk kammermusikk generelt og kvintetten spesielt,» argumenteres det. Det understrekes at det ikke kan påregnes betydelige honorarer, og at kostnadene er høye i forbindelse med en reise til New York:

> Et prosjekt som dette innebærer et tungt økonomisk løft for kvintetten, noe vi på ingen måte har finansiell styrke til å bære. Rammene rundt prosjektet er i all hovedsak lagt, og det er kun finansieringen som gjenstår. Etter vårt syn representerer prosjektet en unik mulighet til seriøs presentasjon av norsk musikk og norske musikere, og en kan nok heller ikke regne med at en slik mulighet vil dukke opp igjen med det første. I erkjennelsen av at Norge, som et lite land, mønstrer komponister og messingblåsere på et meget høyt internasjonalt nivå, er det vårt håp at finansieringen kan falle på plass innen rimelig tid, slik at dette unike tilbudet ikke går fra oss.

Finansieringsplanen som legges fram, inkluderer, foruten ensemblestøtten fra Kulturrådet, «egne oppsparte midler», beskjedne honorarer i New York og et mindre tilskudd fra Fond for utøvende kunstnere. Det er imidlertid ikke søkt støtte hos UD, som ville være en nærliggende finansieringskilde til et prosjekt av denne typen. Oslo Concert Brass har arbeidet siden 1985 og har gjennomført turneer i de nordiske land samt Østerrike. Ensemblet deltok ved kongeparets offisielle besøk i Stockholm i 1992, og burde være representative nok både for offentlige myndigheter og eventuelle sponsorer.

Det ser i mange deler av feltet ut til å være et betydelig potensial for formidling av norsk musikk i utlandet. I flere sjangere har man identifisert en særlig norsk eller nordisk tone som vekker interesse. Gruppen Sturm und Drang forteller: «I Tyskland merker vi stor interesse for norsk og nordisk musikk. Dette repertoaret oppleves som ukjent og eksotisk.» Sturm und Drang, som spiller en miks av nordisk folkemusikk, østeuropeisk sigøyner-/klezmermusikk, verdensmusikk og egne komposisjoner, har gjennomført en rekke prosjekter i Tyskland. Gruppen har vært representert på den store folkemusikkfestivalen i Rugolstadt, gjennomført tre Tysklands-turneer som blant annet omfattet Bremen, Hannover og Berlin, gjort fire gjesteopptredener ved Hackesches Hof Theater i Berlin, samt skrevet verket Scandinavica Rusticana på oppdrag fra Deutsch-Scandinavisches Jugendorchester og urframført dette verket i Berlin-

filharmoniens store sal («største oppdrag hittil»). Gruppen har satt seg som mål å utnytte interessen for norsk og nordisk musikk i Tyskland: «Vi vet at vi med den rette markedsføring har stort potensial i Tyskland, hvor byene ligger tett og interessen for ulike typer 'world music' stadig øker.» I budsjettet er det satt av kr 25 000 til lanseringsarbeid for å få Scandinavia Rusticana oppført med profesjonelle symfoniorkestre i flere land. Gruppen har også vært invitert til «American-Scandinavian History Month», som omfattet konserter i blant annet New York og Chicago. Ut fra finansieringsplanen i ensemblestøttesøknaden ser det ikke ut til at Sturm und Drang har tenkt å ta kontakt med UD (ei heller med private sponsorer). Om finansieringen står det bare «Egne midler, kombinert med årlige søknader til Norsk kassettavgiftsfond og/eller Fond for utøvende kunstnere». Sturm und Drang søker om prosjektstøtte fra Kulturrådets ensemblestøtteordning med kr 200 000 men får avslag.

Mange ensembler, i alle sjangere, har skaffet seg internasjonal bookinghjelp. Blant mange andre gjelder det ensembler som Vertavo Strykekvartett, Oslo Sinfonietta, Frode Gjerstad og duoen Zach/ Grydeland.

Det ser ut til at internasjonal virksomhet regnes som et pluss i mange av støtteordningene som retter seg mot ensemblefeltet, selv om internasjonalisering ikke alltid er et uttrykt kulturpolitisk mål. Internasjonaliseringsmålet er drøftet nærmere i kapittel 3.

Rikskonsertene

Rikskonsertene er en betydelig formidlingsaktør i norsk musikkliv av betydning for de frie, profesjonelle musikkensemblene, dels som oppdragsgiver og dels ved å vedlikeholde et landsdekkende arrangørnett for musikk. Rikskonsertenes virksomhet er delt mellom offentlige konserter og skolekonserter, og begge er viktige formidlingskanaler for ensemblene.

Når det gjelder de offentlige konsertene, legger Rikskonsertene hvert år et sesongprogram med et antall konsertproduksjoner som distribueres gjennom et nett av arrangører i hele landet – det dreier seg om kulturhusene, spillestedene i Norgesnettet, jazzklubbene, samt kirker, kommunehus osv., jf. omtale av arrangørleddet i eget avsnitt nedenfor. Rikskonsertene bidrar i en viss grad med produksjonskompetanse i tilretteleggingen av den enkelte konsertproduksjonen, men oftest kjøper man inn et ferdigprodusert konsertprogram. Rikskonsertene henter musikere og ensembler fritt fra inn- og utland og formidler disse til arrangørene. Rikskonsertene involverer ikke lokale musikkressurser i sine produksjoner i særlig grad, men det har forekommet enkelte samarbeidsprosjekter med

lokale utøvere som vekslet etter hvert som konserten flyttet fra sted til sted. Rikskonsertene har i liten grad kapasitet til å sende større ensembler og orkestre, som sinfoniettaer og kammerorkestre, ut på turné. De lokale arrangørene velger i sesongprogrammet og betaler en subsidiert pris for konsertene. I den seinere tid er det gjort en innsats for å styrke den lokale forankringen ved å trekke arrangørene og fylkene inn i programarbeidet. Det avholdes årlige arrangørkonferanser, og det er løpende kontakt med arrangørene enkeltvis. Rikskonsertene legger vekt på å bidra til en kontinuerlig utvikling av arrangørleddet. I motsetning til den tradisjonelle formidlingsstrategien, som gikk ut på å spre det samme fellestilbudet til alle arrangørene, arbeider man nå for en mer differensiert og målrettet programinnretting. Blant annet har man gjennomført pilotprosjekter hvor avgrensede arrangørnettverk eller «turnésløyfer» spesialiserer seg innenfor en bestemt musikkform, for eksempel verdensmusikk.

Skolekonsertordningen består av konsertprogrammer som er spesialprodusert for ulike aldersgrupper og distribueres til grunnskolene. Det er kommunene som er Rikskonsertenes avtalepart i skolekonsertordningen. I dag er ca. 75 % av kommunene med i ordningen. Ytterligere ca. 50 kommuner står på venteliste, men Rikskonsertene har per i dag ikke kapasitet til å betjene disse. Den enkelte kommune forplikter seg til å inkludere alle sine grunnskoler, hele elevmassen, i programmet. Det er Rikskonsertene selv som produserer konsertene i skolekonsertordningen, enten ved hjelp av sine egne, fast ansatte produsenter eller ved hjelp av frilansprodusenter. I mange tilfeller engasjerer man ikke et eksisterende fast ensemble, men setter sammen en gruppe spesielt for skolekonsertproduksjonen. Det dreier seg i alle tilfeller om små grupper, med et gjennomsnitt på 2,8 musikere. Det er nesten ingen av de større ensemblene som formidles gjennom ordningen.

Blant informantene i denne undersøkelsen er det flere som understreker at skolekonsertordningen representerer en betydelig inntektskilde for de musikerne som får innpass. For en musiker kan et skolekonsertoppdrag strekke seg over flere år og være den økonomiske ryggraden i virksomheten. Dermed er ordningen med på å opprettholde karrieren til musikere som også deltar i ulike ensemblekonstellasjoner. I motsetning til de fleste andre oppdragsgivere, kan Rikskonsertene, i kraft av den substansielle statsbevilgningen, tilby gode økonomiske betingelser. Enkelte informanter er skeptiske til Rikskonsertenes produsentrolle i forbindelse med skolekonsertordningen og mener at Rikskonsertene i sin formidlingsiver setter sitt eget stempel på produksjonene i stedet for

å la musikernes egen formidlingskraft virke. Andre hevder at Rikskonsertenes produsentrolle er nødvendig, og at mange musikere har overdrevne forestillinger om sin egen formidlingsevne.

I kapittel 3 drøfter jeg den offentlige musikkpolitikkens funksjon i forhold til det kommersielle markedet og skiller mellom rollen som markedskorrektiv og rollen som markedsincentiv. Rikskonsertene disponerer en avsetning i statsbudsjettet på drøyt 100 millioner kroner. Denne summen går til å produsere/formidle et antall offentlige konserter og skolekonserter som distribueres til arrangører og skoler i hele landet. Disse betaler en egenandel som ikke på langt nær tilsvarer den reelle produksjonskostnaden. Statens midler går med andre ord til å subsidiere et musikktilbud som arrangørene ellers måtte ha anskaffet på markedsmessige betingelser. Rikskonsertene kan derfor betraktes som et markedskorrektiv, ettersom tilbudet ikke ville latt seg produsere/distribuere til markedspris. Dette betyr samtidig at Rikskonsertene er en viktig seleksjonsmekanisme, ettersom denne institusjonen til enhver tid bestemmer hvilken musikk som skal tilbys arrangørene til subsidiert pris. Dette slår selvsagt ut i begge retninger, både i forhold til de produserende musikerne/ensemblene og i forhold til arrangørene og publikum. Rikskonsertene er da også underlagt kulturpolitiske mål som skal sikre hensynet til kunstnerisk kvalitet, sjangerbredde, geografisk fordeling, de ulike målgruppene osv. – jf. kapittel 3.

Det er etter mitt syn viktig at Rikskonsertene til enhver tid vurderes i sammenheng med de øvrige hovedvirkemidlene i norsk musikkpolitikk, herunder ensemblepolitikken. Det er viktig å være klar over at Rikskonsertene – i likhet med for eksempel Kulturrådets ensemblestøtteordning, men i en langt større skala – er en selektiv mekanisme i forhold til ensemblefeltet og ikke kan bidra til å realisere annet enn bruddstykker av de potensialene som finnes i dette feltet. Det er for eksempel av betydning at Rikskonsertene i dagens situasjon ser ut til å kunne gjøre lite for å bidra til en bedre innenlands formidling av de større ensemblene.

Organisering, besetning, administrasjon

Ensembler, prosjekter og institusjonalisering

I innledningskapitlet drøftet jeg de ulike kriteriene for å regne en samspillkonstellasjon som et «ensemble». Som nevnt der, har jeg lagt til grunn en vid forståelse av ensemblebegrepet, og regner i utgangspunktet alle

slags profesjonelle samspillkonstellasjoner til målgruppen for den offentlige ensemblepolitikken. Innenfor denne gruppen har vi, i den ene enden av skalaen, ensembler hvor besetningen og repertoaret er definert av konvensjonene i en særlig sjanger eller musikkform (sinfoniettaer, strykekvartetter, jazzkvartetter osv.), og som utvikler det kunstneriske samarbeidet over lang tid. Men også i konstellasjoner med besetninger som ikke er definert av sjanger og tradisjon, utvikles ofte faste kunstneriske samarbeid over tid. Improvisasjonsensemblet SPUNK startet opp virksomheten i 1995 og består av fire musikere med felles utdanningsbakgrunn fra Norges musikkhøgskole. En av de medvirkende forteller i intervju at samarbeidet er avhengig av den ensemblefølelsen som er utviklet gjennom årene. Gruppen har basert seg på den entusiasmen og idealismen som nettopp forbindes med begrepet «ensemble» – opplevelsen av å realisere kunstneriske ideer i et fellesskap.

I den andre enden av skalaen finner vi samspillprosjekter som konsiperes og fullføres innenfor et avgrenset tidsrom, og som aldri er tenkt som varige formasjoner. En av informantene innenfor jazzfeltet uttrykker seg på denne måten:

> Det er noen enkeltpersoner som er kunstnere, entreprenører og nøkkelpersoner. Disse har den egenskapen at de får til en del ting som de setter seg fore. Rundt disse oppstår det band, eller bedre: grupper. Men det skjer forandringer. Det er ikke alltid så lett å få øye på hva det er. Noen ser ut til å være gode til å konstruere et «ensemble», en ad hoc prosjektsammenstilling – ofte til en bestemt anledning. Kanskje dreier det seg bare om en opptreden på jazzfestivalen i Molde pluss en konsertturné, og that's it.

Langsiktigheten i konstellasjonen beror på ulike faktorer. I mange sammenhenger er det av kunstneriske grunner ønskelig å søke stadig nye samarbeidspartnere – dette er vanlig innenfor alle musikkformer. Men det er også økonomiske grunner til at mange musikere deltar i mange ulike prosjekter – ensemblemusikerne er ofte frilansere og må sette sammen et levebrød av et stort antall enkeltengasjementer. På den andre siden er det innenfor alle sjangrene eksempler på stabile grupper som utvikler et kunstnerisk samarbeid gjennom flere år – men det er mange som ikke har tilstrekkelig kontinuitet i finansieringen til å utvikle slike langsiktige ensembleprosjekter, selv om potensialene er der.

For å gi et eksempel på en situasjon som viser både kunstnerisk kontinuitet og skiftende ensemblekonstellasjoner, kan vi ta fatt i Petter Wettres ensemblestøttesøknad. Wettre har i flere år søkt om støtte til en

trio som tidligere gikk under navnet The Trio og som nå kalles Petter Wettre Trio.[29] Men Wettre er, som de fleste jazzmusikere, involvert i mange ulike bandkonstellasjoner og argumenterer slik i søknaden til Kulturrådet:

> Jeg har tidligere blitt tildelt ensemblestøtte på vegne av mitt band […] Årets søknad er i mitt navn, slik at jeg enklere kan frigi midler i de prosjektene jeg er involvert i. […] Jeg vil benytte anledningen ved denne søknad å profilere mitt navn som et «merkenavn» innen improvisert musikk. Jeg er klar over at overskriften leser «ensemblestøtte», men i Norge og verden forøvrig er det for smalt å satse på kun ett ensemble hvis man vil livnære seg som jazzmusiker. […] Jeg søker herved Kulturrådet om ensemblestøtte for å profilere musikeren, saksofonisten og komponisten Petter Wettre.

Wettre forteller videre: «Jeg er stadig involvert i nye konstellasjoner, men mine tre 'hjertebarn', duo, trio og kvintett, er basisen for min arbeidssituasjon.» Den vedlagte cv forteller om virksomheten over en tiårsperiode, med egne ensembleprosjekter som Wettre/Johansen duo, The Trio / Petter Wettre Trio, Petter Wettre Quartet, Petter Wettre Quintet, samt medvirkning i grupper som Element, Jon Eberson Group, Staffan W. Olsson sextet og Palle Pesonon Kvartett. Videre kommer de ulike ensemblenes samarbeid med solister innenfor mange sjangere som Arild Andersen, Dave Liebmann, Harry Konick jr., Alex Riel, Shirley Bassey, Lill Babs, Wenche Myhre, Jørn Hoel, Jahn Teigen, Vidar Busk og Ole Edvard Antonsen. Endelig har vi Wettres egne solistopptredener med orkestre som Kristiansand Storband, Roy Powell Group og mange flere. Dessuten fortelles det om samarbeidsprosjekter med Lars Saabye Christensen / Ole H. Giørtz, og så videre.

Medlemmene i den nåværende trioen – Wettre selv, Ingebrigt Flaten og Jarle Vespested – er for øyeblikket samlet sett representert i grupper som The Source, Element, Close Erase, Bugge Wesseltofts New Conception of Jazz, Farmers Market og Supersilent (alle søkere til ensemblestøtteordningen, unntatt Element).

Mange av søkerne til ensemblestøtteordningen gir uttrykk for at mangel på kontinuitet og forutsigelighet i finansieringen gir dårlige vilkår for en langsiktig kunstnerisk utvikling. Dessuten må man operere med en altfor kort planleggingshorisont. For de fleste ensemblene er det nødvendig å tilpasse seg tidsperspektivene til ulike samarbeidspartnere, som

29 Wettre har mottatt kr 100 000 per år i en fireårsperiode 1999–2002.

solister, dirigenter, institusjoner og andre ensembler. Ikke minst må ensemblene holde tritt med tidsperspektivene til arrangører som klubber og festivaler. Festivalene er en hovedarena for de norske musikkensemblene, og særlig de større utenlandske festivalene opererer med lang planleggingshorisont. Flere forteller at ensemblet har måttet si nei til ærefulle oppdrag i utlandet fordi finansieringen var usikker. (Selv om utenlandsoppdragene gir høyere honorarer enn de norske, er disse bare i sjeldne tilfeller tilstrekkelige til å finansiere reisen, og ensemblet må skyte inn egne midler, hvis de finnes.)

Kulturrådet åpnet fra 2002 muligheter for flerårig ensemblestøtte gjennom sin ensemblestøtteordning, og av 104 søknader gjelder hele 62 flerårig støtte. De færreste er imidlertid i stand til å redegjøre for konkrete planer ut over det første året, ettersom virksomheten i utgangspunktet er tilpasset en kort horisont. En styrket offentlig finansiering i ensemblefeltet kan ventes å føre til en viss grad av institusjonalisering. Noen av de musikerne som i dag opererer i et utall forskjellige prosjekter, vil ventelig konsentrere sin innsats om de prosjektene som har sterkest finansiering. Ensembleprosjekter med styrket finansiering vil kunne gi mer beskjeftigelse og høyere honorarer til de involverte, og det vil dermed kunne påregnes en sterkere kunstnerisk kontinuitet i ensemblet. Det vil kunne frigjøres mer tid til kunstnerisk arbeid ved eventuell ansettelse eller innleie av administrasjonshjelp, engasjering av ekstern booking eller management. For enkelte ensembler kan det bli aktuelt å gå til fast (deltids-)ansettelse av kunstnerisk ledelse og i en viss grad kanskje også av musikere.

Alt dette vil føre til en sterkere institusjonalisering av ensemblefeltet og en tendens til mer faste ensemblekonstellasjoner. Jeg mener at dette vil bidra til en helt nødvendig konsolidering og profesjonalisering av virksomheten. For enkelte ensembler som allerede har en grad av institusjonalisering, og som driver en virksomhet på høyt nivå som krever kontinuitet i finansieringen, er det i dag nødvendig å konsolidere situasjonen med sterkere og mer langsiktig offentlig støtte. Det er imidlertid grunn til å tro at ensemblefeltet fortsatt vil være preget av stor mobilitet og skiftende konstellasjoner. Jeg har tatt hensyn til dette i mine forslag til videre utvikling av ensemblepolitikken i avslutningskapitlet.

Organisasjonsform og organisatorisk tilknytning

De fleste frie, profesjonelle musikkensemblene har ingen formell organisasjonsform. Enkelte er aksjeselskap, som Jaga Jazzist og Bergen Barokk. Enkelte andre er ANS, som Vertavo Strykekvartett og SISU. Noen er stif-

telser eller foreninger. Dersom ensemblet har et styre, er dette gjerne sammensatt av ensemblemedlemmer. Noen har enkelte eksterne styremedlemmer fra det øvrige musikklivet, noen ganske få har styremedlemmer fra annen samfunnsvirksomhet, for eksempel næringslivet.

De fleste profesjonelle musikkensemblene er frittstående virksomheter, men noen har en fast organisatorisk tilknytning til for eksempel en forening, en menighet, en organisasjon, en institusjon eller en offentlig myndighet. Samtidsensemblet Cikada er for eksempel en del av virksomheten til foreningen Ny Musikk og administreres fra sentraladministrasjonen i Oslo, hvor ensemblet også har prøverom og egen produsent. Cikada har imidlertid sitt eget kunstneriske styre, bestående av ensemblets medlemmer. Tre av de regionale jazzsentrene har etablert sine egne jazzorkestre, Midtnorsk Jazzsenter med Trondheim Jazzorkester, Vestnorsk Jazzsenter med Bergen Big Band og Østnorsk Jazzsenter med Norske Store Orkester for Jazz. Orkestrene er ledd i jazzsentrenes virksomhet, og administrasjonen av orkestrene ligger i jazzsentret. I Trondheim gjelder det at daglig leder for jazzsentret også er daglig leder for jazzorkestret – orkestret har imidlertid en kunstnerisk leder som treffer kunstneriske beslutninger i samarbeid med et kunstnerisk råd. Økonomisk opererer Midtnorsk Jazzsenter med en slags konsernmodell hvor de ulike virksomhetene, blant dem jazzorkestret, er å regne som avdelinger. Det er også andre eksempler på faste organisatoriske tilknytninger. Musikerne som er ansatt gjennom landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge, inngår for eksempel i en rekke ulike ensemblekonstellasjoner. Mange kor er knyttet til en menighet; korlederen er ansatt av menigheten, og koret har kirken som hjemmearena.

Ved musikkutdanningsinstitusjonene etableres det gjerne ensembler som studentene får praktisere i. Disse er normalt ikke aktive i det profesjonelle musikklivet. Imidlertid kan enkelte profesjonelle ensembler ha en løsere, uformell tilknytning til en utdanningsinstitusjon gjennom overlapping i personale, gjennom oppdrag, og så videre. Enkelte ensemblemusikere er ansatt som lærere ved utdanningsinstitusjoner. I Trondheim har TrondheimSolistene en betydningsfull tilknytning til Musikkkonservatoriet gjennom sin kunstneriske leder Bjarne Fiskum, som er ansatt der. Konservatoriet har ellers en hjemmeside som heter «Band og ensembler med tilknytning til MIT»,[30] hvor følgende ensembler presenteres: Dadafon, John Pål Inderberg, Kvitretten, Mandala, Silent Brass, To

30 http://www.hf.ntnu.no/mit/Band/index.htm

Møre, TrondheimSolistene, Urban Connection (alle er søkere til ensemblestøtteordningen, unntatt To Møre).

Besetning

Ensemblenes besetning formes av kravene i den enkelte musikksjangeren eller av forskjellige kunstneriske overveielser. I noen tilfeller formes besetningen ut fra praktiske hensyn, for eksempel hensynet til de tilgjengelige musikerressursene lokalt.

Mange ensembler har en fast besetning, men det er et trekk i flere sjangere at en del større ensembler er organisert etter en nettverksmodell. Disse varierer besetningen og trekker inn musikerne fra en stall eller pool etter behovet i det enkelte prosjekt. Oslo Sinfonietta er et eksempel på dette. Oslo Sinfonietta baserer seg på en pool av rundt 30 musikere som honoreres prosjektvis for sin medvirkning. Deltakerne er enten ansatt i et av Oslo-orkestrene (Oslo-filharmonien, Opera-orkestret, Kringkastingsorkestret), eller de er frilansere. Det i mange henseender sammenlignbare BIT 20 Ensemble har derimot en fast sinfonietta-besetning på 16 musikere, med mulighet for utvidelser. Beskrivelsen av virksomheten på BIT 20 Ensembles hjemmesider gir likevel et inntrykk av fleksibilitet:

> BIT 20 Ensemble kjennetegnes av sin store fleksibilitet. Ensemblet dekker det meste av det moderne repertoaret; fra én musiker og opp til fullt utbygget sinfonietta-ensemble med 16 musikere – og i noen tilfeller enda flere. BIT 20 Ensemble legger hovedvekt på sinfonietta-formatet, men har også utviklet både et selvstendig repertoar og prosjekter for mindre besetninger. Disse prosjektene fremstår som egne samspilte ensembler og presenteres nærmere under titlene BIT20 Percussion, BIT20 Duo Rendezvous og BIT20 Rug Band. I tillegg viste Festspillene i Bergen 2000 en fjerde side av ensemblet: BIT20 Salong, hvor repertoaret besto av sentrale komponister fra det tyvende århundredes lek med salongorkesterformen.[31]

Norsk Solistkor har heller ikke fast besetning, men trekker inn sangerne fra en sangerstall med et relativt høyt antall assosierte sangere (mellom 60 og 70). Besetningen settes sammen for hvert enkelt prosjekt og varierer mellom åtte og 40 sangere, sistnevnte antall for eksempel i forbindelse med en framføring av Luciano Berios «Coro». Også TrondheimSolistene er organisert som en musikerpool bestående av rundt 30 musikere.

I motsetning til Østnorsk Jazzsenters storband Norske Store Orkester for Jazz har Trondheim Jazzorkester (som er orkestret til Midtnorsk Jazz-

31 http://www.bit20ensemble.no/bit20f/intro.htm

senter) ikke fast storbandbesetning, men er basert på en musikerpool av 30–40 musikere som trekkes inn etter behov. Daglig leder opplyser at musikerpoolen «er mye større enn den til enhver tid aktuelle besetningen, kanskje dobbelt så stor». Orkestret gjennomfører prosjekter innenfor mange formater og sjangere. Et prosjekt kan ofte ha en helt annen besetning enn det forrige. Også andre større jazzensembler baserer seg på vekslende besetning, på basis av en stamme av faste musikere. Jon Balke beskriver utviklingen av organisasjonsformen til Magnetic North Orchestra slik:

> From this starting point, the orchestra has developed into a kind of «umbrella» concept that includes a nucleus of 7 musicians that cooperates with larger groups on special projects, and splits up in smaller segments like a piano trio for special purposes.[32]

Karl Seglems nye prosjekt – FolkJazz Ensemble Norway – er også nettverksorganisert og trekker på et stort antall aktører innenfor jazz og folkemusikk. Endelig kan det bemerkes at også offentlige musikerordninger som landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge utgjør en form for musikerpooler hvor musikerne går inn i en rekke ulike ensemblekonstellasjoner.

Representanter for ensembler med poolorganisering forteller om flere sider ved denne organisasjonsmodellen. Et hovedpoeng er den kunstneriske fleksibiliteten og mulighetene for skiftende besetninger. Det er til enhver tid mulig å engasjere de fremste musikerne og gi dem spesialiserte oppgaver. I samtidsmusikken og tidligmusikken trekker ensemblene i høy grad på spisskompetansen i symfoniorkestrene. Ettersom musikerne ikke er heltidsbeskjeftiget i ensemblet, vil det imidlertid iblant være slik at musikerne man ønsker seg til et bestemt prosjekt, ikke er ledige.

En annen side er økonomien. I en situasjon med prosjektvis ansettelse av musikere gjenspeiler utgiftene til enhver tid den faktiske virksomheten. I verk som krever spesiell besetning (for eksempel langeleikspiller og hawaiigitarist, som i et nyskrevet verk av huskomponisten i Oslo Sinfonietta), blir ikke disse musikernes medvirkning å budsjettere som ekstrautgifter, slik de ville blitt i et orkester med faste ansettelser. (I enkelte tilfeller kan man spare reiseutgifter, som når Oslo Sinfonietta og Oslo-filharmonien begge deltar ved MAGMA-festivalen i Berlin til høsten. Likeledes har det forekommet samtidige opptredener med Oslo Sinfonietta og Cikada, som også overlapper hverandre i bemanningen.)

32 http://www.magnetic.no/

Debatten om organisering av ensembler og orkestre

Selv om den ene eller andre organisasjonsmodellen oftest gir seg selv, ut fra lokale forhold, har det også til tider vært ført en prinsipiell debatt om fast besetning versus nettverksorganisering i musikklivet. Denne føyer seg inn i en generell diskusjon om fordelene og ulempene ved prosjektkunst og institusjonalisert kunst som føres i flere av kunstfeltene, ikke minst i scenekunstfeltet. Denne debatten dreier seg om hvorvidt det kunstnerisk og økonomisk sett er mest rasjonelt å basere kunstneriske virksomheter på en stab av fast ansatt kunstnerisk personale, eller om det er mer fornuftig å basere seg på skiftende prosjektbemanning.

På musikkområdet er debatten om institusjon versus prosjekt preget av at det bare er de seks symfoniorkestrene samt Kringkastingsorkestret og Opera-orkestret som opererer med faste musikerstillinger (i tillegg kommer landsdels-, distrikts- og fylkesmusikerstillingene). Fra de større og mer stabile ensemblene med poolorganisering hevdes det at en eventuell styrking av den offentlige finansieringen ikke behøver å føre til den formen for institusjonell tilstivning som preger enkelte kunstinstitusjoner med faste ansettelser og stabile offentlige tilskudd. I et pool-organisert ensemble rettes oppmerksomheten og pengene mot de enkelte programmerte produksjonene, prosjekt for prosjekt, og ikke mot ensemblet som institusjon.

Mange av informantene gir uttrykk for at det er nødvendig å utnytte symfoniorkestrenes ressurser bedre i det lokale musikklivet. «Symfoniorkestrene i Norge sitter for mye på sin egen tue og holder på med sitt. Her trengs oppfriskning,» sier for eksempel en framstående ensembleleder i intervju. En annen ensembleleder, Christian Eggen i Oslo Sinfonietta, presenterer i ensemblestøttesøknaden et kulturpolitisk manifest med tittelen «Oslo Sinfoniettas egenart og behovet for fleksible ensembler». Her viser Eggen til ensemblets pool-organisering som en modell for framtidas musikkensemblepolitikk. Eggens moteksempel er nettopp symfoniorkestrenes organisasjonsform, som er basert på faste stillinger, og som derfor legger sterke føringer på repertoaret: Orkestrenes besetning er skreddersydd for den symfoniske musikken fra perioden 1850–1910, sier Eggen.[33] Det å spille et alternativt orkesterrepertoar som ikke krever den

33 Her kan jeg skyte inn at symfoniorkestrene i praksis dekker et videre felt enn dette. Sentralt på programmene står wienerklassiske symfonier tilbake til 1780-tallet (Haydn, Mozart) samt tidligromantikk 1800–1830 (Beethoven, Schubert, Berlioz), og i den andre enden symfonisk repertoar i hvert fall fram til 1930–60-tallet (Bartók, Rakhmaninov, Sjostakovitsj, Britten etc.).

omfattende symfoniske besetningen, for eksempel barokkmusikk og samtidsmusikk, framstår som dårlig ressursutnyttelse ettersom mange musikere da blir gående uten oppgaver. Repertoar som krever instrumenter som ikke finnes i den symfoniske besetningen, er også ressurskrevende, ettersom det krever innleide musikere og dermed ekstrautgifter på toppen av de faste kostnadene. I dagens kostnadssituasjon blir orkestrene dermed låst til et relativt snevert repertoar, hevder Eggen, og de store musikerressursene blir ikke utnyttet fullt ut. «Dreiningen mot et annerledes repertoar – både forover og bakover i tid – vil medføre at de store orkesterinstitusjonene vil framstå som gamle elefanter uten smidighet til å tilpasse seg nye tider,» skriver han.

Det faller utenfor mandatet for denne utredningen å vurdere symfoniorkestrenes organisasjonsform, men det er naturlig å gi en vurdering av forholdet mellom symfoniorkesterfeltet og ensemblefeltet. Fra en kulturpolitisk synsvinkel vil et sterkere samarbeid mellom store orkestre og små ensembler bety en bedre utnyttelse av de store offentlige tilskuddene til orkestrene, samtidig som man går et viktig skritt i retning av en mer helhetlig musikkpolitikk. Det er med andre ord nødvendig å se innsatsene på ensembleområdet i sammenheng med innsatsene på symfoniorkesterområdet. Som nevnt i forrige kapittel er det i dagens situasjon en stor grad av overlapping i besetningen mellom symfoniorkestrene og de frie, profesjonelle musikkensemblene. De større ensemblene innenfor samtidsmusikken og tidligmusikken er hovedsakelig bemannet med musikere som har sitt faste virke som ansatte i orkesterinstitusjonene, det gjelder for eksempel Oslo Sinfonietta, BIT 20 Ensemble og Norsk Barokkorkester. Disse ensemblene og mange andre hadde ikke hatt eksistensgrunnlag uten musikerressursene i symfoniorkestrene. I tillegg til dette deltar orkestermusikerne i andre samspillkonstellasjoner, ikke minst innenfor de klassiske kammermusikkformatene. Med tanke på de mangfoldige og skiftende behovene for musikere lokalt kan det være ønskelig med en mer fleksibel organisering. Både i Trondheim og Bergen har tanken om lokale musikerpooler vært luftet, og jeg kommer tilbake til dette i avslutningskapitlet.

Administrasjon, management og booking

Alle slags ensembler må gjøre en administrativ innsats for å holde virksomheten gående. Selv små ensemblekonstellasjoner må sette av mye tid til administrering. «Jeg sitter halve dagen med kontorarbeid,» opplyser for eksempel Frode Fjellheim i firemannsgruppen Transjoik. Ensemblene

skal arrangere øvinger, booke konserter, organisere reiser, gjennomføre plateinnspillinger, vedlikeholde kunstneriske kontaktnett og søke om økonomiske støttemidler (samt rapportere om bruken av disse). Videre skal man skal drive PR- og informasjonsvirksomhet og pleie kontakten med mediene. Fjellheim forteller om et USA-besøk hvor Transjoik fikk god hjelp av utenriksstasjonens eget faste PR-byrå. «Ingen kunstnere der borte ville finne på å henvende seg direkte til pressen selv, men bare gjennom et PR-byrå,» sier Fjellheim. «Alt er profesjonalisert».

Slik er det ennå ikke i Norge. I de fleste tilfellene utføres alt administrativt arbeid av musikerne selv. Noen kjøper visse eksterne tjenester, for eksempel regnskapsføring og booking. Enkelte overlater det administrative ansvaret helt eller delvis til et managementbyrå. Endelig er det noen få ensembler som ansetter administrativt personale.

Større ensembler med en omfattende virksomhet har naturligvis de største administrative utfordringene. Flere av disse har ansatt administrativt personale, gjerne en daglig leder i 50 prosent stilling. Noen har i tillegg engasjert bookingagenter, norske eller internasjonale. Likevel er også mange av de større ensemblene i stor grad henvist til å basere administrasjonen på frivillig arbeid fra ensemblemedlemmene. I Norsk Barokkorkester fungerer en av musikerne som daglig leder og nedlegger et stort administrativt arbeid uten noen form for betaling. Orkestrets medlemmer bor spredd over hele landet og i utlandet. Konsertvirksomheten foregår både innenlands og utenlands – ikke minst har orkestret en betydelig internasjonal aktivitet som krever en høy grad av ekspertise i planlegging og tilrettelegging. Man gjør også plateinnspillinger. Finansieringen er sammensatt og medfører mye kontaktarbeid og søknadsskriving. En styrking av administrasjonen er et høyt prioritert mål i orkestret, men hittil har det ikke vært midler til dette formålet – i stedet har man måttet prioritere finansieringen av de kunstneriske prosjektene. (Daglig leder opplyser at det kan koste 100 000 kroner bare å samle orkestret.) Ensemblet har i det siste etablert et samarbeid med den amerikanske tidligmusikkeksperten Malcolm Bruno, som fungerer som agent og støttespiller, men heller ikke Bruno mottar noe honorar for sin medvirkning.

Også Oslo Sinfonietta tok lenge all administrasjon av ensemblet «over kjøkkenbordet», uten fast ansatte administrasjonsmedarbeidere. Man opplyser at det i ensemblets budsjetter hittil ikke har gått mer enn 13–14 prosent til administrasjon, resten har gått til å finansiere de kunstneriske prosjektene. Den administrative driften har stort sett bestått i å arrangere konserter, men ensemblets virksomhet medfører stadig nye

administrative oppgaver. Profileringen av ensemblet nasjonalt og internasjonalt krever ikke bare en større kapasitet, men også en sterkere ekspertise. Et raskt voksende kontaktnett skal følges opp. Eksempelvis krever flere samtidige henvendelser om engasjementer i utlandet god kapasitet og åndsnærværelse i administrasjonen. Det skal dessuten skaffes finansiering fra ulike kilder. Man har i den seinere tid sett et stigende behov for en profesjonalisering av den administrative delen av virksomheten og har nå gått til ansettelse av en administrativ leder:

> Etter 15 år med ideelt arbeid på den administrative siden har Oslo Sinfonietta sett behovet for en opprustning og profesjonalisering av den administrative siden. Ensemblet har tradisjon for å være kunstnerstyrt også på den administrative siden, men vi tror tiden kan være moden for en ren administrativ funksjon i ensemblet.

Dessuten har man knyttet kontakt med en internasjonal agent, Nigel Boone (tidligere produsent i Deutsche Gramophon), som dels skal hjelpe til i det internasjonale arbeidet – skaffe konsertoppdrag, holde kontakt med festivalene, og så videre – og dels bidra til utviklingen av ensemblet internt.

Blant de ensemblene som ikke ansetter administrativt personale, er det enkelte som tegner kontrakt med en ekstern manager, PR-arbeider eller bookingagent. Vertavo strykekvartett har avtaler med agenter i Tyskland, Italia og Japan og regner med at dette skal bidra til «å bringe Vertavo opp i den internasjonale elitedivisjon blant strykekvartetter». Strykekvartettens manager arbeider langsiktig med internasjonale bookingkontakter, og målet er å bygge opp tilsvarende relasjoner i Frankrike, Spania og Nord-Amerika. Femmannsgruppen Sturm und Drang skriver i sin søknad at «ensemblet har holdt på i sju år og opplever en jevn økning i etterspørsel i Norge og særlig i Tyskland»:

> Oppdragene er kommet i stand uten hjelp av managere, sponsorer eller statsstøtte. Vi er nå kommet til et punkt hvor videre utvikling og satsing avhenger av mer profesjonell støtte. Markedsføring av oss selv og alt «byråkratisk arbeid» øker stadig og tar så mye energi at vi står ved en skillevei. Det vi tjener på konserter og turneer, oppveier ikke mengden av utenomarbeid og tilrettelegging. Økonomisk går turneene ofte i «break-even».

Jaga Jazzist har skaffet seg profesjonelt management (Vegard Waske / V8 Management) som blant annet arbeider aktivt med finansiering, og som også har skrevet ensemblestøttesøknaden til Kulturrådet. I søknaden

heter det: «V8 Management satser tungt på søknads- og legatfronten for å finansiere prosjekter.» I årsrapporten for 2000 opplyser Ensemble Ernst at man har «forhandlet om å knytte til seg en PR-arbeider (Espen Hage fra Dinamo Reklamebyrå)». Frode Gjerstad har funnet det nødvendig å inngå avtale med «en agent i Tyskland som representerer noen av de store navnene innen vår genre, og dette samarbeidet vil trolig medføre at vi kan komme oss inn på festivaler som simpelthen krever en agent for å ta musikerne på alvor». Også duoen Zach og Grydeland, som hører til i den yngre, improvisasjonsorienterte samtidsmusikken, holder seg med bookingagent, tyskeren Erhard Hessling.

Men det er også grupper med omfattende virksomhet som driver booking uten ekstern hjelp. Ett eksempel er Jon Balke, som velger å basere virksomheten til Magnetic North Orchestra på «passiv booking», hvilket innebærer at arrangørene selv tar kontakt med ensemblet.

I musikkbransjen er det vanlig å skille mellom rene bookingavtaler og utvidete managementavtaler. En managementavtale innebærer at byrået tar et utvidet ansvar for ensemblets booking, reiser, PR, pressekontakt, og så videre. Blant managementbyråene er det dels noen større aktører som opererer på rent kommersielle premisser, dels er det en voksende underskog av små, idealistiske managementbyråer. Gramarts hjemmesider har linker til følgende managementbyråer: Continental AS, Head Of Promotion AS, Independent Promotion, Khaoz Productionz, Positiva DA, Stageway, Trond & Trond, UCM Undercover Management. Et større managementbyrå som Continental presenterer sin stall slik:

> Continental A/S and Barry Matheson's activities expand from the 1960's as a manager for The Vanguards with Terje Rypdal up until today as a manager for Secret Garden, Ole Edvard Antonsen, Herborg Kråkevik, The Trondheim Soloists, Espen Lind and Dance With A Stranger.[34]

Et eksempel på en mindre aktør er Pilot Management, som er manager for grupper som Silver og Popium. I intervju forteller de to medarbeiderne og grunnleggerne at de ønsket å starte et nisjebyrå for den musikken de selv har interesse for, det vil si «norsk rock som er ikke-kommersiell». Selv om det er nødvendig at byrået går rundt økonomisk, er det ikke pengene som er drivkraften, opplyser de. Virksomheten ser ut til å være basert på en stor grad av idealisme, med arbeidsdager på opptil tolv

34 http://www.continentalmusic.net/

timer. Den økte tendensen i ensemblefeltet til å styrke virksomheten med eksterne administrative støttefunksjoner kan oppfattes som et tegn på en generell profesjonalisering. Veksten i antall profesjonelle musikere og ensembler krever at hver enkelt effektiviserer driften og retter en sterkere og mer selektiv oppmerksomhet mot markedet og formidlingsmulighetene. Det ser ut til at en sterkere vekt på den utadrettede virksomheten, gjennom engasjering av eksterne bookingagenter og managementbyråer, kan være et tegn på en ny trend i norsk musikkliv. Flere ensembler mener at de for tida står ved et veiskille i dette henseendet.

Kompetanseutvikling og tilvekst av ensembler og rekruttering av kunstnere

Utdanningssituasjonen regulerer tilveksten av musikere og nye profesjonelle ensembler. Utviklingen i utdanningssektoren kan følges for hver enkelt sjanger, med opprettelsen av Norges musikkhøgskole og musikkkonservatoriene, komponistutdanninger, folkemusikkutdanninger, jazzlinja i Trondheim, nye utdanningstilbud for rytmisk musikk, og så videre. Opprettelsen av nye kunstnerutdanningstilbud generelt har innvirkning på rekrutteringen. Likeledes vil norske ungdommers utenlandsstudier bidra til rekrutteringen i de enkelte kunstfagene.

Dersom man skal velge ett eksempel, står jazzlinja ved Musikkonservatoriet i Trondheim i en særstilling. For jazzens vedkommende er det vanskelig å overvurdere betydningen av opprettelsen av jazzlinja i 1979. Tidligere var unge jazzmusikere henvist til utlandet, mange reiste til Berklee College of Music i Boston, som Petter Wettre. Mange norske jazzmusikere har klassisk utdanning eller er selvlærte, som Jon Balke. Det er ikke gjort noen undersøkelser omkring rekrutteringen av musikere innenfor rock/pop. Først i de siste årene har man begynt å tilby utdanningstilbud innenfor rytmisk musikk. Denne delen av musikklivet har hittil vært selvrekrutterende, det vil si at musikerne rekrutteres ved en selvgenerert oppdrift, fra amatørvirksomhet til profesjonelt virke. (Her er det den kommersielle musikkbransjen – plateselskapene, artistbyråene og arrangørene – som utgjør rekrutteringsmekanismen, og som sluser musikerne inn i en profesjonell musikerrolle. Selv om ønsket om å kommunisere med et massepublikum kan sies å være et sjangerkjennetegn ved rock/pop, er det ikke sagt at man kan forlite seg på massekommunikasjonsbransjen alene som portvokter i silingen av talentene. Det kunstneriske potensialet faller ikke nødvendigvis sammen med det kommersielle. Jeg kommer tilbake til dette i avslutningskapitlet.)

I tillegg til å utdanne nye musikere driver utdanningsinstitusjonene sine egne ensembler og er dertil utklekkingsanstalter for nye, frittstående grupper. Mange ensembler har bakgrunn i kunstnerisk samarbeid som er etablert i studietida.

Enkelte ensembler driver selv en viss rekrutteringsvirksomhet. Et eksempel er Oslo Sinfonietta, som har tradisjon for å spille verk av unge, nyutdannede komponister. Ensemblet har et samarbeid med Oslo kammermusikkfestival som går ut på å gi en konsert hvert år med slike verk. Prosjektet er også dokumentert i en CD-utgivelse med verk av unge norske komponister. Fra 2002 planlegger ensemblet og festivalen å gi nyutdannede dirigenter en tilsvarende lanseringsmulighet, og det er meningen at komponister og dirigenter heretter skal alternere annethvert år. Et annet eksempel er Cikada-ensemblet, som samarbeider med Ny Musikks komponistgruppe, blant annet gjennom årlige workshops der de unge komponistene kan prøve ut nye verker. Det planlegges også her konserter og en CD-utgivelse.

Noen musikkensembler har knyttet til seg aspiranter gjennom statens aspirantordning. Denne rekrutteringsordningen administreres av Kulturrådet og er omtalt nærmere i kapittel 4. Aspirantstillingene gir musikkensemblene mulighet til å utvikle særlige deler av virksomheten. Både Oslo Sinfonietta og Trondheim Jazzorkester har gjennom aspirantordningen fått mulighet til å ansette huskomponist. Dermed bidrar ordningen til å utvikle nytt repertoar og til å utvikle samvirket mellom skapende og utøvende musikere. For ensembler som ansetter musikere, kan ordningen bidra til utøverkontinuiteten i ensemblet. Det er rimelig å anta at aspiranttilskuddet primært går til å engasjere personale som ensemblet ellers ikke hadde hatt råd til å holde seg med. I enkelte tilfeller kan det være at aspiranten ville blitt engasjert uansett, om enn ikke på heltid, og i så fall bidrar aspiranttilskuddet til å frigjøre midler til andre formål. I begge tilfeller er ordningene av stor betydning for ensemblet. Jeg drøfter aspirantordningen nærmere i et eget avsnitt i kapittel 5.

Ensemblene er i rekrutteringen avhengig av at det utvikles kunstnerisk spisskompetanse på ulike hold i musikklivet. En viktig leverandør av spisskompetanse ved siden av utdanningsinstitusjonene er orkesterinstitusjonene. Som nevnt er ensemblene, som ikke har økonomi til å ansette musikere på heltidsbasis, i mange tilfeller bemannet med musikere som har sitt daglige virke som fast ansatte i orkesterinstitusjonene. Den kompetansen som er bygd opp av utdanningsinstitusjonene og videreutviklet

av orkesterinstitusjonene, tilflyter ensemblefeltet som en viktig, ofte helt avgjørende ressurs.

Men kompetansen flyter også i motsatt retning. Ultima-festivalens direktør Geir Johnson påpeker i et notat til Kulturdepartementet at det er nødvendig å styrke de frie samtidsmusikkensemblenes rolle som leverandører av spisskompetanse til symfoniorkestrene og som premissleverandører i orkestrenes kunstneriske utvikling. Denne kompetansen omfatter solistoppdrag, kammermusikalsk virksomhet, repertoarfornyelse og andre oppgaver som orkestrene ifølge Johnson ikke har prioritert:

> For samtidsensemblene (bl.a. BIT 20 Ensemble i Bergen, Oslo Sinfonietta og Cikada i Oslo) sin del betyr det at disse ensemblene gjennom sin høye aktivitet også har utviklet en særdeles avansert forståelse av spilleteknikker og kunstneriske problemstillinger som preger den mest avanserte musikken i den siste del av det 20. århundre. Dette er en kompetanse som orkestrene ikke ville ha anstrengt seg for å utvikle, men som de nå tilføres gratis.[35]

Johnson peker også på den internasjonale erfaringen ensemblemusikerne opparbeider. Ensemblene opptrer ved en rekke av de ledende internasjonale samtidsfestivalene i Europa, der de «gjennomgående har løst teknisk-musikalske og kunstneriske utfordringer på en slik måte at kritikkene har vært overstrømmende og har ført til nye oppdrag». Grunnet den lave statsstøtten kan for eksempl BIT 20 Ensemble ikke følge opp alle de henvendelsene ensemblet mottar, opplyser Johnson, men er nødt til å begrense seg til de prosjektene som støttes av Utenriksdepartementet.

Også Tore Aaen Aune, daglig leder for Norsk Barokkorkester, legger i intervju vekt på orkestrets kompetansemessige ringvirkninger. Alle medlemmene er aktive i andre ensembler og orkestre. Gjennom arbeidet i barokkorkestret utvikler de seg som musikere og opparbeider en viktig spesialkompetanse som kommer til nytte i andre sammenhenger. Mange av dem spiller i symfoniorkestre, og også blant symfoniorkestrene er det enkelte som søker å gi stilriktige tidligmusikkonserter.

Arrangører og arenaer

Et hovedspørsmål i dagens musikkpolitikk er hvordan framtida for levende musikkframføring kommer til å se ut. Massemedieutviklingen gir

35 Geir Johnson: Notat til Kulturdepartementet 2001.

stadig nye muligheter for lagring av musikk i ulike formater og avspilling gjennom gamle og nye kanaler som radio, TV, internett, mobiltelefonnett, og så videre. Markedet for massemedieformidlet musikk har vokst kraftig i mange tiår, og en meget stor del av befolkningens musikkopplevelser er i dag knyttet til bruk av massemediene. Alt dette betyr ikke at interessen for levende musikk vil forsvinne. Det er tvert imot mye som tyder på at levende musikk er relativt uutryddelig. Likevel endres vilkårene for og konteksten rundt framføring av levende musikk i takt med massemedieutviklingen. Dette er av betydning også for musikkpolitikken, som tradisjonelt er rettet mot den levende musikkframføringen, og som i dagens situasjon retter ny oppmerksomhet mot arrangørleddet og spørsmålet om arena.

Levende musikk framføres etter sakens natur på en arena, offentlig eller privat, og arenaen kan fra en viss synsvinkel betraktes som en integrert del av selve musikkhendelsen. Arenaen er med på å forme musikken og musikkopplevelsen. Gjennom arenaen er musikken vevd inn i sosiale og kunstneriske kretsløp som dyrker musikken på sitt særegne vis. Dette er av stor betydning også for forståelsen av musikkensemblene og ensemblepolitikken. Hensikten med dette kapitlet er å vise noen glimt av det store mangfoldet av private og offentlige arenaer som er i bruk i dagens musikkliv, og antyde hvilke føringer dette legger for ensemblepolitikken.

Når levende musikk framføres, er det alltid en arrangør involvert. I noen tilfeller er musikerne selv eller ensemblet arrangør for sine egne konserter, men oftest forekommer det et selvstendig arrangørledd som gjerne er knyttet til det enkelte spillestedet. For musikerne og ensemblene er arrangøren bindeleddet til arenaen og tilrettelegger av den levende framføringen. Arrangørleddet i norsk musikkliv hadde fortjent en egen utredning og kan i denne sammenhengen bare behandles overflatisk. I avsnittet nedenfor skal jeg likevel gjengi noen hovedtrekk og antyde noen hovedproblemstillinger.

Kort om arrangørleddet

I vårt land, som i andre land, er det et meget stort mangfold av aktører som arrangerer offentlige eller private konserter med levende musikk av profesjonelle utøvere. Spennvidden i arrangørfeltet er meget stor. Blant arrangører av offentlige, åpne konserter finner vi i den ene enden av skalaen for eksempel de lokale jazz- eller rockeklubbene, i den andre enden store konserthus og nasjonale festspill. Blant arrangører av private, lukkede konserter finner vi alt fra lokale foreninger og småbedrifter til store

internasjonale selskaper og organisasjoner. De frie, profesjonelle ensemblenes virksomhet er spredd over mesteparten av dette vide arrangørfeltet, men det er likevel mulig å gi en grov oversikt over de viktigste arrangørene og arrangørnettverkene.

Musikkfestivalene er en hovedarena for de profesjonelle musikkensemblene. Det er en stor flora av store og små musikkfestivaler. De større har årskontinuerlig drift, internasjonal programmering og høy omsetning, og alle disse har betydelige offentlige tilskudd, jf. kapittel 4. Fire musikkfestivaler mottok i 2001 statstilskudd som knutepunktinstitusjoner – det dreier seg om Festspillene i Bergen, Festspillene i Nord-Norge, Olavsfestdagene i Trondheim og Molde International Jazz Festival. Ytterligere 41 festivaler fikk i 2001 tilskudd gjennom Kulturrådets festivalstøtteordning. Gjennom Kulturrådets turné-, transport- og festivalstøtte (TTF-ordningen) gikk det tilskudd til rundt 20 musikkfestivaler. I bevilgningslistene til Kulturrådets tilskuddsordning for lokale musikktiltak (LOK-ordningen) finner vi en rekke lokale musikkfestivaler.

De lokale og regionale kulturhusene er også viktige arenaer for musikere og ensembler. Norsk kulturhusnettverk organiserer for tiden 87 kulturhus spredd over hele landet.

Sjangerspesifikke arenaer er jazzklubbene og rockeklubbene. Norgesnettet, som er en sammenslutning av spillesteder for rytmisk musikk, omfatter 21 scener. Norsk Rockforbund organiserer for tiden 144 lokale arrangører. Norsk jazzforum oppgir å ha 58 jazzklubber og 15 festivaler blant medlemmene. Også andre organisasjoner opererer som konsertarrangører, blant annet organisasjonene i samtidsmusikken og folkemusikken. Foreningen Ny Musikk er eksempelvis en betydelig konsertarrangør på sitt felt.

I tillegg til dette arrangerer en rekke kafeer, barer og andre utesteder konserter på fast basis. Likeledes er mange foreninger og lag, menigheter, kinoer, studentersamfunn, utdanningsinstitusjoner og bedrifter konsertarrangører på mer eller mindre fast basis.

Utviklingen av arrangørleddet står for tiden på dagsorden på mange hold i musikklivet. Flere av de nevnte organisasjonene og arrangørnettverkene driver arrangørutviklingsprosjekter, hver for seg eller i samarbeid med hverandre. Det gjennomføres blant annet arrangørutviklingsprosjekter som søker å overføre erfaringer på tvers av sektorene. Rikskonsertenes arrangørutviklingsarbeid er omtalt tidligere i kapittelet.

Utviklingen av arrangørleddet er selvsagt av stor betydning for de frie, profesjonelle musikkensemblene. Særlig for den mer spesialiserte delen av

ensemblefeltet, som retter seg mot et smalere publikum, er arrangørleddet et kritisk ledd i produksjons- og formidlingskjeden. Det er derfor all grunn til å se de ulike formene for offentlig arrangør- og festivalstøtte i sammenheng med de tilskuddsordningene som retter seg direkte mot musikkensemblene. Jeg kommer tilbake til dette i avslutningskapitlet, hvor jeg også omtaler behovet for et nytt utviklingsprogram for arrangørleddet.

Offentlige og private arenaer

Et hovedskille i konsertlivet går mellom offentlige og private konserter. Den offentlige konserten – det vil si den typen konsert som hvem som helst har adgang til mot betaling – oppsto på 1700- tallet med framveksten av det tradisjonelle konsertvesen innenfor den europeiske kunstmusikken. Gjennom hele 1800-tallet og store deler av 1900-tallet var konsertsalen en viktig arena for den borgerlige dannelseskulturen. I byggingen av nasjonalstaten ble konserthuset et viktig symbolbygg, på samme måte som teaterbygningene. Konserthuskulturen lever i beste velgående, og mye av den borgerlige, representative auraen er bevart. Men ser man musikklivet under ett, er det klassiske konsertvesenet i en viss grad marginalisert, og konserthuspublikummet er begynt å ligne én subkultur blant flere. Under trykket fra kulturindustrien begynner dette publikummet selv å oppfatte seg som en motkultur.

Profesjonell musikk framføres i dag på en lang rekke offentlige arenaer. I takt med utviklingen av musikalske motkulturer og subkulturer har mangfoldet av arenaer økt kraftig. De nye musikkformene hører ikke nødvendigvis hjemme i konsertsaler og aulaer, men like gjerne i klubber og på festivaler. De ulike musikkulturene skiller seg fra hverandre nettopp i forholdet til arenaen. Er konserten innendørs eller utendørs? Foregår den i en sal som er spesielt innrettet for musikkonserter, eller et helt annet sted? Og hva gjør man på konsert? Lytter eller danser eller begge deler? Kan man spise og drikke? Sitter man på lange seterader eller rundt et bord? Er det lov å røyke?

Mange konserter er lukkede og tilbys ikke offentligheten som åpne konsertarrangementer. Arrangøren kan være en offentlig myndighet, en organisasjon eller et privat foretak. Også private musikkarrangementer har en lang historie i vår kultur. I dag har profesjonelle musikere og ensembler et stort og etter alt å dømme voksende marked i private arrangementer. Dette har lagt grunnen for nye formidlingsvirksomheter – artist- og eventbyråer – som formidler musikk for private oppdragsgivere.

Artist- og eventbyrået Stageway søker på sine hjemmesider å gi en beskrivelse av fenomenet event. I tillegg til å gi en god, nærmest klassisk definisjon av det særegne ved de performative kunstartenes poetikk gir byrået i den følgende passusen et innblikk i hvordan disse kunstartene tenkes integrert i en moderne bedriftskultur:

> Helt siden antikken har møtet mellom sal og scene representert en sterk kommunikasjonsform. Et event er et slikt møte – det både underholder, engasjerer og beveger publikum. Kommunikasjonen foregår ikke bare mellom sal og scene, men også tilhørerne imellom. Følelsen av samhørighet et event kan gi, er unik. Tilfeldig, men passende nok, finner vi event igjen i eventyr. Et godt event har eventyrlig appell til publikum; det er formidlende, engasjerende og underholdende i innhold, malende og frapperende i form. Et event kan innlede en kampanje eller et salgsmøte, kaste glans over et jubileum, markere en åpning eller avslutning. Uansett, det er viktig å ha definert et mål for eventet – hva ønsker du å formidle? Et godt event er mer enn overfladisk underholdning; det griper fatt i budskapet og bruker artistiske virkemidler til å framheve dette. Stageway kan hjelpe deg med å avklare budskapet du vil formidle, utforme innhold og struktur, slik at eventet engasjerer og blir husket. Vil du oppleve et godt event? Stageway hjelper deg med utforming og gjennomføring enten du har behov for et stort eller lite arrangement. Kontakt oss og be om et uforpliktende møte![36]

Noen eventbyråer tilbyr produksjonstjenester både i åpne og lukkede fora. Byrået Sirkus opplyser for eksempel at «oppdragene spenner fra store festivaler og konsertproduksjoner, som A-HA og Bob Dylan i Langesund, til helt enkle solooppptredener som for eksempel Al Jarreau i privat hageselskap».[37]

Et eksempel på ensembler som gir mange private konserter, er Oslo-baserte Norske Kammersangere. I en oversikt over alle konsertarrangementene koret har medvirket i over en drøy femårsperiode mellom august 1996 og mars 2002 – til sammen 42 konsertarrangementer – er hele 17 lukkede arrangementer, hovedsakelig for private foretak som Finansbanken og Pepsi Norge, men også for institusjoner som Rikstrygdeverket og Rikshospitalet.[38] Vi snakker ikke her om kultursponsing, men om omsetning av musikktjenester – oppdragsgiverne yter ikke sponsortilskudd, men betaler et honorar for konserten. (Sponsortilskuddene er omtalt nærmere i eget avsnitt nedenfor.)

---

36 http://www.stageway.com/public/index.xml?sideid=20

37 http://www.sirkus.no/start.htm

38 http://www.norskekammersangere.no/konserter.htm

Et annet eksempel blant mange er slagverktrioen SISU, som har holdt mange konserter for næringslivet, og som får styrket økonomien gjennom honorarinntekter for medvirkning i ulike events. Også Vertavo Strykekvartett konserterer på oppdrag fra private bedrifter, både for sin egen hovedsponsor Wallenius Wilhelmsen Lines og for andre selskaper. Telenor Bedrift har brukt Det Norske Solistkor i en årrekke, blant annet til faste julekonserter. En lang rekke flere eksempler kunne nevnes, og det er sannsynlig at de private oppdragene er av stor betydning for økonomien i ensemblefeltet, jf. omtale av økonomien i eget avsnitt nedenfor.

Å gi konserter for et lukket, privat publikum er selvsagt noe helt annet enn å gi offentlige konserter. Ved en privat tilstelning, enten den foregår i et bedriftslokale eller i Oslo Spektrum, er publikum mer eller mindre gitt, og formidlingen består i å tilrettelegge musikken for dette publikummet, medhårs eller mothårs. Den kunstneriske utfordringen behøver ikke være mindre enn ved offentlige konserter, men enkelte informanter som deltar i mange private arrangementer, gir uttrykk for en viss frustrasjon over at de kunstneriske prestasjonene ikke kommer allmennheten til gode. Private arrangementer er jo heller ikke tilgjengelige for mediene og kritikerne. På den andre siden kan det føles bedre med en fullsatt privat konsert enn med tomme offentlige benkerader, dersom det er alternativet.

Fra den offentlige kulturpolitikkens synspunkt kan de private konsertene synes å representere et problem, ettersom det er et hovedmål i kulturpolitikken å sørge for at kulturgodene er så tilgjengelige som mulig. Dette har imidlertid flere sider. Konsertene som tilbys private oppdragsgivere, er i det minste tilgjengelige for oppdragsgiverens ansatte og gjester, og det er ikke sikkert at tilbudet uten videre hadde vært tilgjengelig for disse på annen måte. En økt privat etterspørsel etter levende musikk – og mye tyder på at dette markedet er økende – bidrar dessuten til å finansiere musikernes og ensemblenes arbeid og til bedre kontinuitet i virksomheten. Slik kan private oppdrag gi musikerne og ensemblene sterkere økonomisk ryggrad. Det er heller ingen ting som tyder på at økt privat konsertering går på bekostning av den offentlige. Spørsmålet om hvorvidt man i ensemblepolitikken bør arbeide for å stimulere ensemblene til å realisere de foreliggende markedspotensialene, også i forbindelse med privat konsertering, er omtalt nærmere i avslutningskapitlet.

Forholdet mellom ensemblet og arenaen

Spørsmålet om arena er ikke bare et spørsmål om praktisk tilrettelegging av formidlingen. Arenaen er alltid med og bestemmer ensemblets identitet.

For eksempel er det enkelte ensembler som ikke kunne tenke seg å gi konserter på en lukket, privat arena, mens andre ikke har noen betenkeligheter på dette punktet. Ethvert ensemble er del av kunstneriske og musikkkulturelle kretsløp som også omfatter bestemte arenaer. Arenaen er mange ganger identisk med det miljøet som også har fostret ensemblet. De fleste arenaene er knyttet til en bestemt sjanger eller musikkform, det gjelder både mange av festivalene og de sjangerspesifikke arrangørene, som jazzklubber og rockeklubber. Likevel er det en rekke arenaer som programmerer over et videre spekter av musikkformer. Det ser ut til å være en tendens til videre programmering også ved de arenaene som opprinnelig er viet en særlig sjanger eller musikkform, ikke minst gjelder det musikkfestivalene.

Enkelte ensembler har sin egen hjemmearena. Det kan gjelde orkestre med tilhold i et særlig konserthus, som Bergen filharmoniske orkester i Grieghallen. Det kan også gjelde mindre ensembler med løpende konsertserier på en fast lokal arena, som Oslo Strykekvartetts konsertserie i Gamle Logen i Oslo. Videre kan det gjelde kor med tilhørighet til en bestemt kirke, som Oslo Domkor.

I en videre betydning av hjemmearena kan enkelte arenaer være samlingspunkt for en bestemt musikkultur eller -subkultur. Jazzklubber og rockeklubber har ikke bare et mer eller mindre fast publikum, men de programmerer også i henhold til en profil som omfatter en krets av bestemte musikere og ensembler. En slik kultur er for eksempel vokst opp rundt jazzklubben Blå i Oslo, hvor mange aktører innenfor samtidsjazzen (og samtidsmusikken) møter sitt publikum. Denne klubbens publikum består av flere hundre faste klubbmedlemmer som har gratis adgang eller adgang til redusert pris ved alle arrangementer. Medlemmene utgjør her et kjernepublikum innenfor den videre publikumsmassen. I likhet med Blå i Oslo er Landmark i Bergen og Tou Scene (gamle Tou bryggeri) i Stavanger eksempler på scener som benyttes aktivt av musikere fra bestemte miljøer, særlig innenfor den eksperimentelle jazzscenen, samtidsmusikkmiljøet og electronica-miljøet.

I materialet som ligger til grunn for denne undersøkelsen, er det mange eksempler på bånd mellom ensembler og arenaer. Dersom ensemblestøttesøknadene ble underkastet en analyse med henblikk på spørsmålet om arena, kunne det vært tegnet interessante kart over de ulike kretsløpene, de ulike ensemblenes tilhørighet til bestemte arenaer og deres formidlingsstrategier. Her kan jeg bare nevne noen eksempler.

Alle ensemblestøttesøknadene inneholder henvisninger til arenaer og gir leseren glimt av kretsløpene, som når Jaga Jazzist entusiastisk forteller

at bandet «åpnet jazzklubben Blå i 1998», og deretter opplyser at man tar spillejobber «på alt fra jazzklubber, studentsteder til rockeklubber». Men i tillegg til å vise gode eksempler på musikkulturell tilhørighet innenfor et kretsløp knyttet til en arena, gir ensemblestøttesøknadene i mange tilfeller innblikk i en strategisk tenkning som peker ut over disse kretsløpene. Valget av arena er ikke bare et spørsmål om å bekrefte en tilhørighet, men også om å utvikle nyskapende formidlingsstrategier. Flere gir uttrykk for at de tradisjonelle arenaene gir et for snevert nedslagsfelt, og ønsker seg et videre spekter av arenaer. Noen er betenkt over at den enkelte arenaens sjangerprofil kan bidra til å sette aktørene i bås på en uheldig måte.

Den nyskapende arenatenkningen i deler av dagens musikkliv kan oppfattes som et utslag av en mer utadrettet og kontekstualiserende trend i kunstlivet generelt – jeg har vært inne på denne trenden ovenfor (hvor jeg regnet den til en postmodernistisk estetikk). De mest hektisk kontekstualiserende musikkensemblene er ikke bare opptatt av å bryte ned sjangergrensene og grensene mellom høyt og lavt i musikken – de er ikke minst opptatt av spillested og arena. Man erkjenner i stigende grad at spillestedet er avgjørende for hvordan musikken oppleves, og man anser det som avgjørende for den hendelsen konserten er. Mange kontekstualiserende ensembler legger vekt på å beskrive en stor bredde av arenaer. Improvisasjonsensemblet SPUNK, som definerer sin musikk som sjangerløs, er opptatt av å bryte ned grensene mellom ulike arenaer og er glad for å kunne delta på arenaer med forskjellig sjangerbasis:

> SPUNK har sidan starten i 1995 blitt lagt merke til på ei rekkje scener og i vidt forskjellige samanhengar: konsertar, musikk til teater, musikk til film, musikk til dans, musikk til utstillinger, pedagogiske prosjekter, foredrag, på radio, på TV, på jazzscener, på jazzklubbar, på technoklubbar og i ordinære konsertsalar.

Improvisasjonsmusikkduoen Zach og Grydeland illustrerer ettertrykkelig den økende interessen for nye musikalske arenaer når de i sin ensemblestøttesøknad ikke nevner et eneste tradisjonelt spillested: «I prosjektet planlegges det en framføring av verket i et egnet lokale (for eksempel kunsthall, galleri, museum eller lignende)». På sine hjemmesider gjør Dadafon rede for hvor bandet har opptrådt og opplyser innledningsvis at «Dadafon har spilt på kinarestauranten Tsink Plekk Pang i Estland» – deretter listes det opp steder som:

> Verden-i-Norden-festivalen, Oslo Threebute Festival, Jazzkaar Int. Jazz festival (Estland), Kongsberg Jazzfestival, Trondheim Jazzfestival, Vinterspillene i Lillehammer,

«Du store verden»-mønstringen, Festspillene i Nesbyen samt en rekke turneer. Bandet er også kjent fra radio- og TV-programmer som f.eks. «Halvbror til reven» NRK2, «Festivalsommer» NRK1, «Roxrevyen» P3, «Musikkrevyen» P1, «Jungeltelegrafen» P2.[39]

Trio Alpakka beskriver i sin søknad en gjennomtenkt strategi for valg av arena. I tillegg til konvensjonelle konsertserier, som er typisk for de klassiske kammermusikkformatene, ønsker trioen å erobre arenaer som vanligvis forbeholdes andre musikkformer – for eksempel vil trioen satse på kafékonserter:

> For å få den klassiske musikken ut av den vanlige konsertsalen vil vi spille i en intim kaféatmosfære spesielt lagt opp med tanke på formidling. Ved å spille kortere musikkstykker, variert program, spille uten noter og med verbal presentasjon mellom numrene ønsker vi med dette prosjektet å fenge et bredere publikum enn det som kommer til konsertsalen. «Alex Musikkcafé» i Trondheim har lange tradisjoner med kafékonserter. For oss vil det være naturlig å starte vårt kafékonsert-konsept der.

Telemark Kammerorkester gjennomfører på sin side et prosjekt der «noe av ideen er at verket skal framføres på jazzklubb, jazzfestival e.l. med full oppmikking, slik at Kammerorkesteret trekkes ut av sine mer tradisjonelle konsertsteder og inn på en annen arena». Det var også snakk om erobring av nye arenaer da folkemusikkgruppen Kvarts inntok Oslo Konserthus våren 2001 som et ledd i Konserthusserien.

Også Oslo Sinfonietta er bevisst i valg av spillested når de våren 2002 holder konsert i Kulturkirken Jakob i Oslo. Men konserten blir i form og seremoni nøyaktig som i den konvensjonelle konsertsalen, og selv om det frammøtte samtidsmusikkpublikummet er yngre og kanskje bredere orientert i musikkulturene enn det tradisjonelle konserthuspublikummet, gjentar man de samme ritualene, med entré, applaus, blomsteroverrekkelser, framkallinger, trampeklapp, og så videre. Det eneste som mangler, er det lille glasset i pausen. Det er ikke sikkert at akkurat Oslo Sinfonietta bør legge opp til «kortere musikkstykker, variert program, spill uten noter og verbale presentasjoner». Likevel er det påfallende hvor lite lokalitetene synes å virke inn på framføringen av denne musikken.

Også de utenlandske arenaene bidrar til å befeste ensemblenes kunstneriske identitet, dersom de vinner innpass på dem. Nettverkene av festivaler, klubber og konsertscener er internasjonale, og mange ensembler beskriver sine kontaktpunkter i disse videre nettverkene. For eksempel vet

39 http://www.dadafon.com/

Duoen Zach og Grydeland antakelig hva de snakker om når de i forbindelse med en planlagt turné i Storbritannia redegjør for mulig spillesteder: «Aktuelle byer kan være London (Vortex, Red Rose, All Angels Church), Leeds, Manchester, Liverpool.» De opplyser at også en del festivaler har vist interesse for duoen: «Noen av festivalene som har vist interesse, er Ulrichsberg Kaleidophon i Østerrike, Nickelsdorf i Østerrike, Festival Musique Actuelle i Victoriaville, Canada, Vancouver int. Jazzfestival i Canada.»

Økonomi

Når man skal vurdere økonomien i ensemblefeltet, er det viktig å være klar over de store forskjellene mellom de ulike delene av feltet. Som jeg har vært inne på tidligere, ligger feltet i overlappingssonen mellom den kommersielle musikkbransjen, musikkpolitikken og det frivillige musikkliv. Dette gjør at finansieringen av virksomheten er høyst ulik i de forskjellige delene av feltet. Noen profesjonelle ensembler spiller musikk med bred appell og har et stort marked. Inntektene fra markedet gjør disse mindre avhengige eller helt uavhengige av offentlige tilskudd. Enkelte av dem genererer store markedsinntekter, både for seg selv og sine medspillere i musikkbransjen. På den andre siden har vi profesjonelle ensembler som spiller musikk med smalere nedslagsfelt. Disse har beskjedne markedsinntekter og holder eventuelt virksomheten gående ved hjelp av offentlige tilskudd. Enkelte av dem er nesten helt ut basert på frivillig arbeid.

Begge typer ensembler utfører et kunstnerisk arbeid som genererer verdier i musikk- og kulturlivet, og de bør derfor betraktes under et felles ensemblepolitisk perspektiv. Men nettopp de store forskjellene i økonomi gjør det vanskelig å utforme en felles ensemblepolitikk. Utfordringen består i å utforme en ensemblepolitikk som gjør det mulig å ta hensyn til markedspotensialene til hver enkelt tilskuddsmottaker.

For det andre er også utgiftsbildet svært forskjellig for ensemblene, både med hensyn til utgiftenes størrelse og sammensetning. En ytterligere utfordring i ensemblepolitikken er derfor å møte de spesifikke behovene i hvert enkelt tilfelle, enten det er behov for generell driftsstøtte, prosjektstøtte, bestillingsverksstøtte, reisestøtte eller noe annet. Det er store forskjeller i finansieringsbehov mellom ensembler av ulike slag.

Hensikten med dette kapitlet er å tydeliggjøre den utfordringen som ligger i å definere det kulturpolitiske ansvaret for et økonomisk sett såpass

heterogent felt. I beskrivelsen av ensemblenes økonomi kan jeg som tidligere nevnt ikke i særlig grad støtte meg på statistisk tallmateriale. Som sagt har det ikke vært mulig å gjennomføre statistiske undersøkelser på dette området innenfor rammen av utredningen. Jeg er derfor nødt til å begrense omtalen av ensemblenes økonomi til noen hovedtrekk og hovedinntrykk. Jeg antar at mine vurderinger er blitt kvalifisert gjennom arbeidet med utredningen.

Offentlig støtte

I kapittel 4 gjør jeg rede for de statlige ordningene som tilbyr ensemblene ulike slags økonomiske tilskudd. Det dreier seg om generelle ensembletilskudd (på fast basis eller prosjektbasis), tilskudd til bestillingsverk, tilskudd til aspiranter, tilskudd til turneer, reiser og transport og tilskudd til plateinnspillinger.

Antallet profesjonelle ensembler som mottar statlige tilskudd, er meget stort og fordeler seg over alle musikksjangrene. Selv om det ikke er gjennomført noen systematisk innsamling av opplysninger om dette fra ensemblene, kan bevilgningene gi et inntrykk av spredningen av de statlige støttemidlene på ensemblefeltet. Jeg skal i dette avsnittet gjengi noen enkle observasjoner. Jeg gjør oppmerksom på at det ikke har vært mulig å skaffe oversikt over tilskudd fra regionale og lokale myndigheter.

For ensembler som ikke har et stort kommersielt potensial i konsert- og platemarkedet, utgjør eventuelle offentlige tilskudd i de fleste tilfellene den viktigste inntektskilden. Mens de honorarene disse ensemblene mottar for oppdragene, ofte er lave eller rent symbolske (jf. eget avsnitt nedenfor), er de offentlige tilskuddene i mange tilfeller helt avgjørende for deres eksistens.

Her er selvsagt de generelle ensembletilskuddene fra Norsk kulturråd av stor betydning for det fåtall ensembler som nyter godt av disse, (jf. omtale i kapittel 4). Tilskuddene fra Kulturrådets ensemblestøtteordning spente i 2001 fra 50 000 kroner (Pro Musica Antiqua) til 890 000 kroner (Oslo Sinfonietta), og gjennomsnittet lå på 173 000 kroner.[40] De ensemblene som mottar tilskudd som faste tiltak, fikk fra 123 000 kroner

40 I beregningene har jeg trukket fra tilskuddet til Ungdomssymfonikerne på kr 1 452 300. Ungdomssymfonikerne tilhører gruppen av enkeltensembler som har mottatt tilskudd som faste tiltak (jf. kapittel 4). At orkestret i 2001 mottok sitt tilskudd over ensemblestøtteordningen, har budsjettekniske årsaker.

(Norsk Barokkorkester)[41] til 3 715 000 kroner (Det Norske Kammerorkester), og gjennomsnittet lå på 1 million kroner.[42]

Informanter fra ensembler som mottar slike generelle tilskudd, gir alle sammen uttrykk for at tilskuddet er et være eller ikke være for virksomheten. «Ensemblestøtten er viktig. Den gir et handlingsrom,» sier en informant. En annen uttrykker seg slik:

> Penger er viktig. Men disse pengene er ekstra viktige. De er ikke knyttet til en turné eller lignende. Det er ikke snakk om knappe midler til enkeltprosjekter som fører til halvgjort jobb. (Dette er en problemstilling i forbindelse med mange fond osv. Du søker midler til å utgi en CD, og så får du halvparten av det du søkte om, og så blir det ikke noen CD. Men dette har bedret seg. I Fond for lyd og bilde, for eksempel, er man nå opptatt av gjennomførbarheten. Nå får jeg vanligvis nesten det jeg søker om.) Men ensemblestøtten er annerledes. Her er det lettere å justere planene uten å kullkaste og skrinlegge prosjektet. Nå har vi satt i gang mange prosjekter som ikke er direkte knyttet til turnering. Dette har vi alltid drømt om.

Mange ensembler gir uttrykk for et ønske om mer stabile og langsiktige offentlige tilskudd. Dette er ofte et argument i søknaden om tilskudd fra Kulturrådets ensemblestøtteordning, til tross for at denne ordningen er definert som en prosjektstøtteordning. Søkerne synes å oppfatte ensemblestøtteordningen som en mer stabil finansieringskilde enn andre prosjektstøtteordninger, dersom man først kommer innenfor. I dette har man atskillig rett, ettersom det er en betydelig andel gjengangere i tildelingslistene fra Kulturrådet. Dessuten har Kulturrådet fra 2002 innført en mulighet for flerårig støtte, jf. omtale av ordningen i kapittel 4. Som et eksempel på de mange etterlysningene av sterkere langsiktighet og forutsigelighet gjengir jeg følgende typiske formulering:

> Det vil fortsatt være viktig og nødvendig å jobbe med prosjektfinansiering via søknader til ulike fond og tilskuddsordninger, men på sikt vil det være helt avgjørende å kunne etablere en mer forutsigbar grunnfinansiering.[43]

---

41 Norsk Barokkorkester mottok imidlertid også et prosjekttilskudd på 500 000 kroner fra ensemblestøtteordningen.

42 Jeg har her regnet inn tilskuddet på 1 452 300 kroner til Ungdomssymfonikerne, jf. fotnote 43.

43 Østnorsk Jazzsenters søknad om treårig ensemblestøtte til sitt orkester Norske Store Orkester for Jazz.

Tilskuddene fra turné-, transport- og festivalstøtteordningen (TTF-ordningen, se omtale i kapittel 4) retter seg mot rock og beslektede former og fordeles som (a) tilskudd til innenlands turnering, (b) tilskudd til utenlands turnering og (c) tilskudd til arrangører. Tilskuddene til innenlandsturnering lå i 2001 på mellom 11 000 og 50 000 kroner, med et gjennomsnitt på 25 000. Tilskuddene til utenlandsturnering lå på mellom 7500 og 100 000 kroner, gjennomsnittlig 42 000 kroner. Slike tilskudd er trolig i mange tilfeller avgjørende for å opprettholde nivået på konserteringen. Reisetilskudd fra andre kilder kan også være av stor betydning, jf. kapittel 4 (Tilskudd til turné, reise og transport).

Også bestillingsverksstøtte kan være et viktig tilskudd til ensemblenes økonomi, jf. omtale i kapittel 4. Kildene er her flere. Kulturrådets bestillingsverksordning fordelte 2,5 millioner kroner i 2001. Tilskuddene lå på mellom 7 000 kroner og 150 000 kroner, gjennomsnittlig 55 000 kroner. (Ordningen retter seg imidlertid ikke bare mot ensemblene, men også mot enkeltmusikere og symfoniorkestre samt arrangører.) En enda viktigere kilde for tilskudd til bestillingsverk er Det Norske Komponistfond, som i 2001 fordelte 4,2 millioner kroner til dette formålet. Gjennomsnittstilskuddet var her på 44 000 kroner.

De ensemblene – for tiden fem – som er inkludert i statens aspirantstøtteordning, får dekket utgiftene til en stilling i lønnstrinn 17, for tiden cirka 280 000 kroner. I økonomiske termer er dette et betydelig tilskudd. Ordningen er omtalt i kapittel 4.

Kulturrådets plateproduksjonsstøtte tildeles ensemblet selv eller plateselskapet og er i begge tilfeller et viktig tilskudd til økonomien i ensemblefeltet (se omtale i kapittel 4). Tilskuddene lå i 2001 på mellom 15 000 og 860 000 kroner, med et gjennomsnitt på 134 000. (Heller ikke denne ordningen er begrenset til ensemblefeltet, men retter seg blant annet også mot symfoniorkestrene.)

Prosjekttilskuddene fra Fond for lyd og bilde (se omtale i kapittel 4) er i sammenligning mindre enn Kulturrådets ensembletilskudd, men er i mange tilfeller likevel substansielle sett i lys av økonomien til et gjennomsnittsensemble. De generelle prosjekttilskuddene over fondet går til finansiering av konserter, turneer og festivaler, etter søknad fra ensembler eller arrangører. I 2001 ble det gitt tilskudd på mellom 3000 og 60 000 kroner, med et gjennomsnitt på 25 000 kroner. Plateproduksjonsstøtten fra fondet rettes dels mot musikeren/ensemblet, dels mot plateselskapene. Plateproduksjonstilskuddene til musikerne lå i 2001 på mellom 10 000 og 69 000 kroner, gjennomsnittlig 49 000 kroner. Plateproduksjonstil-

skuddene til selskapene lå på mellom 30 000 og 200 000 kroner, og gjennomsnittet var på 75 000 kroner.

Noen ensembler mottar også betydelige tilskudd fra utenlandske kilder, så som de nordiske støtteordningene og EUs kulturprogram.

Det kan selvsagt gi en god samlet virkning dersom et ensemble får støtte fra flere av disse ordningene samtidig. Vi kan bruke Oslo Sinfonietta som et eksempel. I 2001 mottok dette orkestret 890 000 kroner i prosjekttilskudd fra Kulturrådets ensemblestøtteordning. Ensemblet var også inkludert i aspirantstøtteordningen og fikk dekket utgiftene til en komponiststilling. Videre bidro Fond for lyd og bilde med 40 000 kroner til gjennomføringen av en workshop, og Norsk Musikkfond gav 20 000 kroner til samme arrangement. Plateselskapet Albedo mottok et tilskudd fra Kulturrådets klassikerstøtte på 40 000 kroner til innspilling av platen «Objects of desire» med Oslo Sinfonietta. Fra Det Norske Komponistfond fikk ensemblet 110 000 kroner i bestillingsverksstøtte til et verk av Ragnhild Berstad og 99 225 kroner til et verk av Håkon Berge.

Frivillig arbeid og private midler

Musikkensemblefeltet er som helhet basert på frilansarbeid. Det er ingen ensembler som har ansatte musikere (bortsett fra de ensemblene som har fått finansiert stillinger gjennom statens aspirantstøtteordning, jf. omtale i kapittel 4). Frilanserne henter inntekter av høyst varierende størrelse på ulike hold, og det er ikke sjelden at høyere inntekter ett sted må kompensere for lavere (eller ingen) inntekter et annet sted. Slik sett kan økonomien i et ensemble i mange tilfeller være avhengig av inntekter som enkeltmusikerne henter annensteds fra – fra arbeid i symfoniorkestre, medvirkning i studioarbeid, kringkastingsoppdrag, oppdrag for Rikskonsertene, og så videre. Noen profesjonelle musikere har også inntekter fra ikke-kunstnerisk arbeid.

Flere av informantene gir uttrykk for at et engasjement for Rikskonsertene kan være av stor økonomisk betydning for den enkelte musikeren. «Rikskonsertene er en viktig oppdragsgiver som holder liv i mange frilansmusikere,» sier en av dem. Gjennom å holde liv i frilansmusikeren bidrar Rikskonsertene også til å holde liv i ensemblefeltet. Det samme kan man si om statens stipender og garantiinntekter.

Det er ikke mulig å tallfeste den økonomiske verdien av den andelen av enkeltmusikernes medvirkning i ensemblene som utføres uten full godtgjørelse, men den er ikke ubetydelig, og den må utvilsomt regnes som et bidrag til ensemblets økonomi. Honorarnivået i ensemblene er

vanligvis ikke slik at det gir et rimelig resultat for den enkelte musikeren, og bare ganske få ensembler følger avtalefestede honorarsatser. I avsnittet om administrasjon, management og booking ovenfor har jeg dessuten gjort rede for at selv store ensembler med en permanent høy innenlands og utenlands aktivitet ofte er henvist til å utføre alt administrativt arbeid på frivillig basis – vi snakker om halve og hele årsverk.

Frilanserens situasjon kan være utmattende. En av informantene forteller i intervju at jazzmusikere, som vanligvis ikke har noen form for faste lønnsinntekter, ofte sliter seg ut på en altfor stor og oppsplittet virksomhet:

> Det ligger i sakens natur at jazzmusikere deltar i mange grupper og prosjekter samtidig, men frilansmusikere tvinges også av økonomiske grunner til å jobbe i veldig mange sammenhenger. De skal jo også tjene nok penger. Noen ganger blir det for mye. I en fase tidlig i karrieren er det interessant å være med på mest mulig, det er jo dette man lærer av, og man får møte forskjellige musikere og miljøer, lager et kontaktnett. Men det er ikke menneskelig å hoppe slik i mange år. Det kommer til et punkt hvor man gjerne vil konsentrere seg om det virkelig interessante stoffet og heller la de halvinteressante prosjektene ligge. Når man har familie, er det trist å sitte utslitt på et hotellrom i Frankrike midtveis i en halvmorsom turné.

Vi har også sett eksempler på at høyt arbeidspress fører til sykemelding. En informant forteller:

> Jeg har vært sykemeldt i to uker, og arbeidsoppgavene bare hoper seg opp. Jeg føler meg handlingslammet. Det å være både administrator, utøvende musiker, leder og frontfigur er svært tungt. Samtidig ser jeg ikke hvordan jeg skal få til å få noen andre til å steppe inn og overta de administrative oppgavene som stadig øker, det er nemlig helt nødvendig å ha en grunnleggende kjennskap til det feltet jeg arbeider innenfor.

Uansett hvor sterk politisk vilje det måtte være i framtida til å profesjonalisere ensemblefeltet, er det ikke sannsynlig at det vil bli mulig å avskaffe det frivillige arbeidet i det profesjonelle ensemblefeltet. Men frivillig arbeid er ikke nødvendigvis tegn på et misforhold. Musikere initierer nye samspillsprosjekter fortløpende uten å kunne være sikre på økonomien i det enkelte prosjektet, og ikke alle prosjektene er slik at de vekker publikums eller kulturpolitikkens interesse. Dersom noen vil drive musikkvirksomhet selv om utsiktene til inntekt er små, bærer de selv risikoen.

Offentlige myndigheter bør ikke uten videre ta på seg ansvaret for kunstnernes ve og vel. Solidaritetstanken fra Kunstneraksjonen på 1970-

tallet var basert på en forutsetning om et annet og langt videre ansvar for myndighetene. Men bak 1970-tallets innsats for kunstnerbefolkningens velferd lå nok også hensynet til kontinuiteten i de kunstneriske prosessene, dette til forskjell fra et ensidig fokus på produktet, eller tilbudet, som man kalte det innenfor etterkrigstidas velferdsorienterte kulturpolitikk. Dette momentet har beholdt sin gyldighet i kulturpolitikken. Myndighetene bør ikke utelukkende være interessert i tilbudet som presenteres for befolkningen, men også i de prosessene som ligger bak. Det er nødvendig for kunstproduksjonen at det ligger sterke, stabile og kreative profesjonsmiljøer i bakgrunnen. For at det skal være noe særlig sus over en kunstart i et land som Norge, må et tilstrekkelig antall kunstnere være engasjert i denne kunstarten på fulltid. Dette gjelder i høy grad ensemblefeltet.

Det er derfor et tankekors at en såpass høy andel av de profesjonelle frilansmusikerne i Norge jobber fulltid eller mer, uten at innsatsen gir tilstrekkelige inntekter. En styrket offentlig finansiering kan bidra til at flere profesjonelle musikere får anstendig betaling. «Det er slutt på den tida da du kunne be folk jobbe på dugnad,» konstaterer en ensembleleder i intervju.

Det ubetalte arbeidet er ikke det eneste eksemplet på oppofrelse i ensemblefeltet. Jeg har sett flere eksempler på at ensemblemedlemmene bruker private pengemidler til å finansiere virksomheten. Dette gjelder ikke bare småprosjektene, men også store og stabile ensemblekonstellasjoner med årvisse tilskudd fra Kulturrådets ensemblestøtteordning. En informant opplyser at det på et tidspunkt var nødvendig å ta i bruk arvede penger. Flere ensembler budsjetterer i ensemblestøttesøknadene med «egne oppsparte midler». I mange tilfeller betaler musikerne reiseutgifter selv. Heller ikke denne inntektsposten – private bidrag fra ensemblemedlemmene – er det mulig å si noe mer om på et aggregert nivå uten statistisk underlag, men den er absolutt å regne med.

Markedsinntekter

Markedsinntektene fra virksomheten – honorarer for konserter og annen kunstnerisk eller pedagogisk virksomhet samt inntekter fra platesalg – varierer sterkt i ensemblefeltet som helhet. På den ene siden genererer enkelte populære ensembler betydelige inntekter fra konserter og platesalg og er dermed velforsørget, samtidig som de bidrar til omsetningen i den kommersielle musikkbransjen. På den andre siden har mange profesjonelle ensembler et snevert marked og små muligheter til å tjene penger.

Det er fremdeles ikke uvanlig at profesjonelle grupper, særlig innenfor jazz/pop/rock, spiller «for døra» i klubber og kafeer. Mitt inntrykk er at honorarene for en innenlands spillejobb ligger mellom 5 000 og 30 000 kroner, uansett sjanger – men uten statistisk underlagsmateriale er det ikke mulig å si noe mer presist om honorarnivået.

Inntrykket er imidlertid at det hører til de absolutte unntakene i det ikke-kommersielle feltet at arrangørens honorar dekker de faktiske utgiftene til reise, opphold, musikerhonorarer, teknikerhonorarer, PR, og så videre. Det måtte i så fall gjelde ensembler med minimal besetning og små reise- og transportutgifter, som duoen Zach og Grydeland: De opplyser i forbindelse med noen utenlandske festivaljobber at «det budsjetteres med at slike festivaloppdrag fullfinansieres av arrangør». ComboNations opplyser at det koster rundt 50 000 kroner å realisere en normal konsertproduksjon med det ti mann store ensemblet, og det er vanskelig å tenke seg at honorarene når et slikt nivå. Trondheim Jazzorkester, som for det meste spiller på festivaler innenlands, regner med en kostnad på over 200 000 kroner per konsertprosjekt, mens honoraret fra festivalen kanskje ligger på omkring en tiendedel av dette. «Moldefestivalen kunne jo hyret en duo og trukket det samme publikummet,» påpeker daglig leder. Dette er den markedsøkonomiske situasjonen. Resten av kostnaden må dekkes gjennom ulike former for tilskudd – for Trondheim Jazzorkester var det i 2001 snakk om ensemblestøtte fra Kulturrådet og bevilgninger fra Midtnorsk Jazzsenter samt tilskudd til aspiranten.

Enkelte informanter forteller at utenlandske arrangører har en oppfatning om at det offentlige støttenivået i Norge er høyt, og derfor prøver å skjære ned på honorarene. Mange hevder imidlertid at honorarnivået uansett er høyere ute enn hjemme. Men også de utenlandske honorarene er bare unntaksvis tilstrekkelige til å dekke utgiftene – ikke minst ettersom reisekostnadene ofte er høyere. BIT 20 Ensemble forklarer at kombinasjonen av høyere honorarer i utlandet, muligheten for reisestøtte fra Utenriksdepartementet samt EU-støtte til internasjonalt arbeid gjør det lettere å operere i utlandet enn i Norge. Flere andre større ensembler bekrefter dette.

Jeg har inntrykk av at flere ensembler mottar relativt gode honorarer for lukkede konserter som arrangeres av bedrifter, organisasjoner eller offentlige myndigheter. Noen ganger er slike spillejobber knyttet til sponsoravtaler, og det kan i enkelte tilfeller være uklart om betalingen skal oppfattes som oppgjør for en tjeneste eller som en sponsorgave (mer om sponsing

nedenfor). Noen ensembler tilbyr også opplæring, kursing og seminarer for næringslivet og har gode inntekter fra denne virksomheten. Et godt eksempel er The Brazz Brothers. Et annerledes eksempel på samarbeid med næringslivet er folkjazz-ensemblet UTLAs medvirkning ved lanseringen i utlandet av den norske motefabrikanten Oleannas produkter.

Sponsorinntekter

Kultursponsing er blitt en viktig inntektskilde for aktører innenfor alle kunstarter, og sponsoravtaler er heller ikke uvanlig i ensemblefeltet. Sponsoravtalene gjelder enten ensemblet som sådant eller et utvalgt prosjekt. Et eksempel på det første er hovedsponsoravtalen som Vertavo Strykekvartett inngikk med Wallenius Wilhelmsen Lines i 1995. Som gjenytelse for de økonomiske tilskuddene holder kvartetten noen konserter i året for rederiet. Et eksempel på enkeltprosjekter med sponsorbidrag er samtidsmusikkensemblet Cikadas tverrkunstneriske prosjekt Dark Matter. Til dette prosjektet hentet Cikada støtte fra Norske Skog. Bedriften dekker utgiftene til transport av det tunge installasjonsmaterialet i inn- og utland. Som gjenytelse får bedriften sin logo trykt på alt informasjonsmateriale om Dark Matter.

Men selv om sponsing ikke er uvanlig, er det ikke riktig å si at sponsorarbeidet i ensemblefeltet er særlig velutviklet. Mange forteller i ensemblestøttesøknadene om satsinger i startfasen. Oslo Sinfonietta opplyser i intervju at man først relativt nylig har begynt å tenke nærmere på potensielle sponsorer og på hvordan man eventuelt skal greie å gjøre disse oppmerksom på at ensemblet eksisterer. Dette arbeidet har hittil ikke vært tatt alvorlig, og det har praktisk talt ikke vært noen sponsorinntekter. Ensemblet viser til Ultima-festivalens gode sponsorarbeid og forteller at man søker å lære av dem som har fått det til.

Flere ensembler gir uttrykk for tvil om hvorvidt de i det hele tatt er interessante for næringslivet. Samtidsmusikkensemblet Ensemble Ernst opplyser i ensemblestøttesøknaden at de gjerne vil knytte seg til næringslivet gjennom sponsoravtaler, men antar at «dette kan være vanskelig for et så smalt ensemble». Et tidligmusikkensemble som har forsøkt å skaffe sponsorer til virksomheten, konkluderer slik i intervju: «Et sorgens kapittel! Vi har vært altfor lite synlige i offentligheten og er derfor mindre aktuelle som samarbeidspartner for næringslivet.»

En trend i kultursponsingen generelt er overgangen fra ren mesenvirksomhet og milde gaver til samarbeidsavtaler som ligner mer på normal omsetning av tjenester. Tidligere var sponsorene ofte tilfreds med en

moderat grafisk eksponering i ensemblets informasjonsmateriale. I dag kreves det i stigende grad konkrete gjenytelser i form av konserter, kurser, workshops og lignende. Mange ensembler tar slike oppgaver på strak arm, mens andre opplever kravet om gjenytelser problematisk. Lederen for et tidligmusikkensemble forteller at «vi har vært i kontakt med to potensielle sponsorer, men de ville ha mer konkrete ting for satsingen enn det vi kunne gi». Lederen for et større jazzensemble sier:

> Vi hadde en mulig sponsor i fjor, men hva kan vi tilby som gjengjeld? Det er ikke slik at vi sitter med et lager av ferdige konsertprogrammer som kan tilbys sponsoren. Vi kan jo i og for seg hyre en hvilken som helst gjestesolist og stille opp og spille hva som helst på en hvilken som helst bedriftsbegivenhet. Men dette gjør andre like bra.

Noen ensembler har dessuten dårlige erfaringer med sponsorsamarbeid. En ensembleleder forteller i intervju:

> Når det gjelder sponsorer, er det veldig dårlig. Vi prøvde et halvår å hyre en person som skulle skaffe sponsorer, men resultatet var magert. Vi hadde tidligere et samarbeid med SAS som ga billigere flybilletter, men til slutt ble vi lei. De maste hele tiden om konsertbilletter, og vi fikk flybilletter billigere gjennom vanlig innkjøp.

Det er forskjell på ensemblenes prinsipielle innstilling til sponsing. Et uttrykk for stor entusiasme finner vi på hjemmesidene til The Brazz Brothers:

> Statnett og The Brazz Brothers inngikk 5. april 2001 en treårig samarbeidsavtale der kommunikasjon, relasjonsbygging og gjensidig inspirasjon er hovedingrediensene. I fellesskap har de utviklet en kreativ samarbeidsform som begeistrer både kulturminister, bandmedlemmer og ansatte og ledelse i Statnett.[44]

Jaga Jazzist er mer forbeholdne i sin ensemblestøttesøknad: «Å skaffe sponsorer har vært vurdert, men det er ikke ønskelig å knytte seg til merkevarer eller firmaer på noen måte.» Bak dette ligger det trolig en bekymring for bandets offentlige omdømme, image eller troverdighet. Bandet vil ikke assosieres med merkevarer og firmaer fordi dette kan skade den kunstneriske profilen.

---

44 http://www.brazzbrothers.com/

Produktplassering og inntekter fra markedsføringsprodukter

En ny inntektskilde for ensembler med høy offentlig profil, er produktplassering. Dette er en markedsføringsmetode som utnytter visuell kommunikasjon utenfor reklamens normale kanaler – i film og TV samt i det offentlige rom. Den som tilbyr produkter med stor visuell kraft – som klær, kjøretøy og forbrukselektronikk – søker å plassere sine produkter i prestisjefylte sammenhenger hvor de vil bli lagt merke til, og hvor de får sterkere tiltrekningskraft. Det er for eksempel kjent at mobiltelefonprodusentene gir bort telefoner til toneangivende enkeltpersoner i ulike ungdomsmiljøer. Populærmusikken, forstått som den mest populære musikken, er naturligvis tiltrekkende for de produsentene som søker et stort marked. Den populære musikerens synlighet og prestisje i offentligheten gjør henne interessant som markedsføringsagent gjennom produktplassering. Dette har lenge vært vanlig i utlandet, men er også på full fart inn i Norge. Dagbladet skriver i mai 2002 om denne trenden:

> Röyksopp får klær av Levi's, Kaizers Orchestra får dresser fra Tiger of Sweden og fritidsklær fra Hummel, mens Erik Faber har avtale om gratis klær med Diesel. Noora og Klovner i kamp bruker Hummel-klær. DJ Goldfinger og DJ Sabre får gratis platespillere fra CMS Audio, mens jentegruppa Spin Up har fått telefoner fra Nokia.

Levi's har ifølge Dagbladet et særlig forhold til Röyksopp, Furia, Silver, Surferosa og Tellé Records samt Turboneger. Markedssjefen i Levi's forteller til avisen: «I løpet av de siste to åra har vi ikke betalt ut ei krone til artister. Men vi bedriver indirekte investering i artistene. Tanken er å bygge bru mellom våre klær, livsstil og musikken.»

> I fjor høst tok vi med Röyksopp på en nordisk turné. Vi lagde også annonser med dem. En kampanje gikk ut på at man fikk en singel med Röyksopp hvis man prøvde et spesielt Levi's-produkt. Röyksopp skal også lage en egen låt til vinneren av en konkurranse vi har arrangert.

Rapperen Apollo – som mottar gratis varer fra Levi's, Dunderon, Carhart, Hummel, aem'kei, Nike og Nokia – sier til avisen:

> Jeg ser ikke noe problematisk i at jeg blir sponset med klær, det er helt vanlig, de fleste hip-hop-artister blir sponset. For meg funker det bra så lenge jeg får klær jeg ville gått med uansett, men jeg ville aldri gått med noe jeg ikke liker. Det er jeg som bestemmer hva jeg skal ha på meg, men jeg har muligheten til å få en del gratis klær, og det er jo kult.

Men det er ifølge Apollo også en annen side av saken:

> Jeg snakket faktisk med noen breakere her om dagen som fortalte at de hadde sagt nei til å få gratis klær fordi de merket at kidsa de pleide å trene med, begynte å dukke opp i de samme klærne som dem. Jeg er klar over at sånt kan være en effekt av sponsingen, men jeg ligger ikke akkurat våken om natta og bekymrer meg over det. Klær må jeg jo ha på meg, og jeg ville gått i de samme klærne uansett. Forskjellen er bare at jeg ikke trenger å kjøpe alt selv.

Flere artister, managementbyråer og plateselskaper jobber også selv aktivt med produktplassering og merkevarebygging. Såkalt merchandise – reklameeffekter som viser bandets eller plateselskapets logo, så som t-skjorter, buttons, caps, ølbriketter, vesker og badeballer – er blitt stor butikk. Noen velger en eksklusiv strategi og trykker få produkter med høy kvalitet (for eksempel Tellé), mens andre aktører masseproduserer merchandisen. Noen varer oppnår kultstatus og blir verdifulle samleobjekter.

Utgifter til honorar og lønn

Når vi går over til utgiftssiden, er honorar og lønn til de medvirkende selvsagt en viktig utgiftspost, men ikke alltid den høyest prioriterte, jf. omtalen av frivillig arbeid ovenfor. De øvrige produksjonsutgiftene går ofte foran, særlig reiseutgiftene, som vanskelig kan skjæres vesentlig ned. Enkelte ensembler har ikke penger til å honorere musikerne i det hele tatt, mange utbetaler bare symbolske honorarer. Men selv når musikerne ikke mottar annet enn symbolske honorarer, må det likevel ofte ytes fullgode honorarer til eksterne solister, teknikere eller administratorer.

I den grad det utbetales honorarer til musikerne, er disse vanligvis små. Flere av søkerne til ensemblestøtteordningen gir uttrykk for frustrasjon over at de ikke kan honorere musikerne skikkelig. I sin søknad om støtte for Trondheim Jazzorkester uttrykker Midtnorsk Jazzsenter seg slik:

> Dessverre er det forsatt slik at våre utøvere medvirker i disse prosjektene med altfor lav honorering. Vi kan ikke fortsette arbeidet med Trondheim Jazzorkester på denne måten og er avhengig av en betydelig styrking av finansieringen for at dette vellykkede prosjektet skal kunne videreføres.

I søknaden budsjetteres det med et timehonorar til musikerne på 300 kroner. Østnorsk Jazzsenter argumenterer på en lignende måte i sin søknad for Norske Store orkester for jazz:

> Til tross for anstrengt økonomi er det betalt ut honorarer til både musikere og komponister. I inneværende år vil honorarnivået ligge på rundt kr 1 000 per arbeidsdag i gjennomsnitt. Selv om musikerne ikke har økonomiske motiver for å gå inn i Norske Store, vil det nåværende honorarnivået ikke være akseptabelt på sikt. En majoritet av utøverne har status som frilansere og vil før eller siden komme i en situasjon der de må velge mellom et prosjekt med Norske Store eller betalte oppdrag.

Norske Store Orkester for Jazz budsjetterer med kr 1 000 per øvedag og kr 1 500 per konsert for de medvirkende. Og her er et hjertesukk fra Jaga Jazzists ensemblestøttesøknad:

> Faktum er at de ti medlemmene har prioritert bandet i så høy grad – selv uten å kunne ta ut for eksempel honorarer for spillejobber – at det har satt dype spor i de involvertes privatøkonomi. Når man gjør 40 spillejobber, har 20 dager i studio og 50 øvelsesdager i året uten at det genererer noen særlig grad av inntekter for de enkelte medlemmene, sier det seg selv at dette svekker medlemmenes hverdagsøkonomi betraktelig.

Likevel er det enkelte ensembler med noe sterkere finansiering som har mulighet til å honorere på et anstendig nivå. Oslo Sinfonietta betaler musikerne etter avtalte timesatser, og bare honorarene kan ved en normal konsertproduksjon beløpe seg til 150 000 kroner.

I tillegg til musikerhonorarene skal det utbetales honorarer til eksterne aktører. Det kan være eksterne musikere (solister, dirigenter) og andre kunstnere (dansere, videokunstnere) samt folk i andre produksjonsfunksjoner, så som inspisient, regissør, scenograf – samt selvsagt lyd og lys, transport, rigging, og så videre. Dessuten går det honorarer til eventuelle managementbyråer og agenter. En del ensembler har ekstern regnskapsførsel og revisjon. Noen ganske få ensembler har råd til å ansette daglig leder eller annen administrasjonshjelp, men selv en deltidsstilling vil sluke for store deler av budsjettet for de fleste.

I ensemblestøttesøknadene presenterer ensemblene budsjetter og finansieringsplaner. Den budsjetterte honoreringen av de medvirkende er tilpasset den finansieringen man håper å oppnå. Dersom man ikke oppnår noe tilskudd, vil også den budsjetterte honoreringen måtte justeres ned, ofte ned mot null. Ragtime-duoen Rag Bag fra Trondheim kalkulerer med en inntekt på 135 000 kroner – inkludert omsøkt ensemblestøtte på 75 500 kroner – og budsjetterer med 40 000 kroner i godtgjørelse for administrasjon og innstudering. Siden duoen ikke får tilslag på søknaden, må den redusere enten aktiviteten eller honorarene – sannsynligvis går det mest ut over honorarene. Jaga Jazzist har i søknaden om støtte for 2002

budsjettert med et honorar på 750 kroner per medlem per øving. Det blir 225 000 kroner for hele året dersom ti musikere deltar på 30 øvinger. Bandet fikk innvilget sin søknad, men med en sum på kr 100 000, i motsetning til den omsøkte summen på 272 000, som man budsjetterer med. Det er åpenbart at dette først og fremst må gå ut over honoreringen, dersom man ikke reduserer aktiviteten drastisk i forhold til planene.

Utgifter til reise, turné og transport

Reiser innenlands og utenlands – i forbindelse med øving, turneer, enkeltkonserter, festivaljobber, og så videre – ser ut til å representere en betydelig utgift for de fleste ensemblene. Dette er dessuten en utgift som vanskelig kan krympes uten å krympe aktiviteten. Derfor har reiseutgiftene høy prioritet og går foran honorarene til de medvirkende.

Reiseutgiftene er selvsagt tyngst for ensembler med mange medlemmer. Enda verre er det om medlemmene bor på vidt ulike steder. Norsk Barokkorkester, som har sine medlemmer spredt over hele landet og i utlandet, forteller at det koster 100 000 kroner bare å samle orkestret. Daglig leder forteller at det er nødvendig å gjøre en nøyaktig planlegging av reisene. For eksempel vil deltakelsen ved en festival i Oslo og en plateinnspilling samme sted på samme tidspunkt gi muligheten til å slå to fluer i et smekk. To separate samlinger i Oslo hadde kostet for mye. Dette krever nitid planlegging år i forveien. Også mindre ensembler har utgifter med å samle medlemmene. Karl Seglem (Oslo) forteller om problemer med å finansiere felles øvinger med de to samarbeidspartnerne (Bergen). ComboNations ble etablert med en kulturpolitisk målsetning om å involvere musikere fra hele landet og sliter dermed med store utgifter til samling. Medlemmene holder til i Oslo, Bergen, Voss, Tromsø og i Polen. Det er ikke midler til å samle medlemmene til øving, og i forbindelse med et konsertoppdrag i Tyskland var man nødt til å øve på dekket av Kiel-ferga.

For pop/rock-aktører i etableringsfasen spiser reiseutgiftene vanligvis opp hele honoraret – ikke sjelden også i de tilfellene hvor bandet har mottatt støtte til turneen fra TTF-ordningen. Bare mer etablerte artister kan regne med at turneene går rundt økonomisk. Også mange av søkerne til ensemblestøtteordningen viser til problemer med å dekke reiseutgiftene ved turneer. Duoen Rag Bag påpeker at det ikke hjelper å være for mange: «Vi er få nok til at det er realistisk å opprettholde et anstendig nivå av turnering på avsidesliggende steder i Norge gjennom vinterhalvåret, noe nesten ingen musikere får til på grunn av reiseutgifter og andre praktiske kalamiteter.»

Andre utgifter

Verken bestillingsverk eller plateinnspillinger kan regnes som ekstrautgifter for ensemblene, og de framstår sjelden som salderingsposter. For de ensemblene som spesialiserer seg på ny komposisjonsmusikk, er det helt nødvendig å fornye repertoaret fortløpende, og dersom ensemblemedlemmene ikke komponerer selv, må man få noen andre til å gjøre det, og det koster penger. Innenfor alle sjangere er plateinnspillinger i stigende grad et selvstendig kunstnerisk medium, og ikke bare et formidlingstiltak som kan droppes dersom budsjettet strammes inn.

Ensembler som spiller nykomponert musikk, har ofte store utgifter til bestillingsverk. Av tildelingslistene for de ulike bestillingsverksordningene (omtalt i kapittel 4) ser vi at et nytt verk koster mange titusener av kroner, ikke sjelden ligger de i hundretusenkronersklassen.[45] Jeg har ikke sett mange eksempler på at dette er en utgift som ensemblene kan bestride uten særlige tilskudd. Utgiften til bestillingsverk synes altså å være en kostnad som ensemblene stort sett pådrar seg bare dersom det kan ordnes fullfinansiering gjennom en av de relevante ordningene. Slik sett fortrenger ikke denne kostnaden andre formål i ensemblets virksomhet, men for mange ensembler, særlig innenfor samtidsmusikken, består nå en gang virksomheten i å spille ny musikk, og noen må komponere denne.

På lignende måte forholder det seg med utgifter til plateinnspillinger. Det er bare de bestselgende, populære ensemblene som henter en gevinst av platesalget. For de øvrige representerer plateinnspillinger et rent utlegg. Produksjonskostnadene varierer selvsagt sterkt, alt etter antall medvirkende musikere, bruken av studio og teknikere, og så videre. Skal vi dømme etter tilskuddene fra de relevante ordningene (omtalt i kapittel 4), kan produksjonskostnadene ofte være betydelige.[46] Likevel kan kostnadene til en innspilling i noen tilfeller være såpass moderat at den kan presses inn i eksisterende budsjetter uten særlige tilskudd. I så fall konkurrerer plateinnspillingene budsjettmessig med andre formål, som kon-

45 Gjennomsnittlig tilskudd over Kulturrådets bestillingsverksordning var som nevnt 55 000 kroner i 2001 (19 av 46 tildelinger var på 50 000 kroner eller mer, opptil 150 000 kroner), mens tilskuddene fra Det Norske Komponistfond holdt et gjennomsnitt på 44 000 kroner (her var 40 av 95 tildelinger på 50 000 kroner eller mer). Jeg forutsetter her at tilskuddene ikke ligger langt under fullfinansiering.

46 Tilskuddene fra Kulturrådets ordning har som nevnt ovenfor et gjennomsnitt på 34 000 kroner, men åtte av 20 tilskudd er på 100 000 eller mer (og det gjelder ikke bare innspillingene med symfoniorkester).

sertproduksjon. Prosjekttilskuddene fra Kulturrådets ensemblestøtteordning går i svært mange tilfeller til innspillingsprosjekter.

I den kommersielle musikkbransjen er det nødvendig å sette av betydelige midler til markedsføring om man skal nå ut med en artist eller et ensemble – dette gjelder både store og små bransjeaktører. Ensembleprosjekter som ikke har heldekkende avtaler med bransjeaktører (managementbyråer, plateselskaper), må sørge for markedsføringen på egen hånd eller ved innleid konsulenthjelp. Svært mange av søkerne til Kulturrådets ensemblestøtteordning budsjetterer med utgifter til markedsføring. Det dreier seg enten om markedsføringstiltak i forbindelse med et enkelt prosjekt (turné, plateinnspilling), eller om generelle profileringstiltak (fotoer, brosjyrer, utvikling av hjemmesider). Men også her er det slik at dersom ensemblestøtten ikke innvilges, eller om den innvilges med et lavere beløp enn det omsøkte, faller budsjettet sammen, og det må gjøres innsparinger. Det er grunn til å tro at utgifter til markedsføring er blant de første som faller for sparekniven. Imidlertid finnes det andre kilder for tilskudd til markedsføringstiltak, for eksempel Norsk Musikkfond.

Enkelte ensembler har også utgifter til leie av lokaler ved eventuelle egenproduksjoner. Noen må kjøpe eller leie instrumenter. Noen har utgifter til kjøp eller leie av noter. De som spiller (eller spiller inn) opphavsrettslig beskyttet musikk, skal betale vederlag. Men i forhold til utgiftene til honorar og lønn, reise, plateinnspilling og eventuelle bestillingsverk er disse utgiftene av mindre betydning – selv om de iblant kan ruve i regnskapet.

Oppsummering

Det kan se ut til at det for ensemblene eksisterer en utgiftsstige med flere trinn. (a) Det grunnleggende i virksomheten er å spille konserter, og for at konserten i det hele tatt skal komme i stand, må i hvert fall produksjonsutgiftene og eventuelle reise- og transportkostnader være dekket. (b) Først deretter er det aktuelt å yte honorar til musikerne for spillejobben. (c) Om det etter dette fremdeles er penger igjen, kan man gi musikerne honorar også for innstudering og øving. (d) En av søkerne til Kulturrådets ensemblestøtteordning går enda lengre og budsjetterer med kostnader til hviledøgn på hotell mellom spillejobbene. (e) Først nå kan det være aktuelt å sette av penger til markedsføring, utvikling av web-sider, og så videre. (f) Når alt dette er besørget, kan man sette av midler til administrasjonshjelp, slik at musikerne kan få holde på med det de virkelig kan. Både

regnskap og booking kan settes ut til fagfolk mot et overkommelig honorar. (g) En komplett managementavtale er dyrere. (h) Ansettelse av en daglig leder i halv stilling krever virkelig god økonomi. (i) Et siste trinn på stigen, som ingen ensembler i Norge hittil har nådd, innebærer at man gir alle musikerne fast heltidsansettelse i bandet.

Stigen markerer (i tillegg til veksten i utgiftene) en institusjonaliserings- og profesjonaliseringsprosess i ensemblenes virksomhet. Det ligger i kortene at oppstigningen på stigen bør være ledsaget av en kunstnerisk utvikling i retning av større og bedre produksjon. Ensemblepolitikken kan ved en målrettet innsats av støttemidler bidra til at forholdet mellom den økonomiske/institusjonelle og den kunstneriske utviklingen er best mulig koordinert.

KAPITTEL 3

Musikkpolitiske mål

Innledning

Denne utredningen gir også en vurdering av de kulturpolitiske ordningene som retter seg mot ensemblefeltet. Som vi skal se, er et stort antall ordninger relevante for ensemblene, og selv om jeg ikke kan presentere regulære evalueringer av alle disse ordningene, er det interessant å få et inntrykk av om ordningene treffer målgruppene på en hensiktsmessig måte, i overensstemmelse med de mål man har satt seg. Til grunn for en slik vurdering bør det etter min mening ligge en klargjøring av målene.

I det følgende skal jeg derfor gjengi og drøfte målene for de viktigste statlige kulturpolitiske ordningene på musikkområdet. Det dreier seg om målformuleringer på ulike nivåer. I Kultur- og kirkedepartementets budsjettproposisjoner (statsbudsjettet) er det formulert noen allmenne mål som gjelder kulturpolitikken som helhet. I tillegg er det i de enkelte budsjettkapitlene oppstilt mer spesifikke mål for kunstområdene. Dessuten er det i noen tilfeller laget retningslinjer for den enkelte ordningen. For eksempel har Kulturrådet presisert målene for de ordningene som rådet forvalter.

Målene for statsbudsjettets musikkapittel

Staten uttrykker sine musikkpolitiske mål først og fremst i statsbudsjettets musikkapittel – kapittel 323 Musikkformål. Dette budsjettkapitlet omfatter følgende tiltak:

- avsetningen til statsinstitusjonen Rikskonsertene
- tilskuddene til to nasjonale institusjoner (Oslo-filharmonien og Stiftelsen Harmonien)
- tilskuddene til fire region-/landsdelsinstitusjoner (symfoniorkestrene i Trondheim, Stavanger, Kristiansand og Tromsø)
- tilskuddene til fire knutepunktinstitusjoner (Festspillene i Bergen, Festspillene i Nord-Norge, Olavsfestdagene i Trondheim, Molde International Jazz Festival)
- tilskuddet til Landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge
- tilskudd til ymse faste tiltak

I 2001 var den samlede budsjettavsetningen til disse formålene 380 millioner kroner. Målene for kapitlet er gjengitt slik i musikkapitlet:

Hovedmål	Resultatmål
1. Å gjøre musikk av høy kunstnerisk kvalitet tilgjengelig for flest mulig og å stimulere til kunstnerisk fornyelse og utvikling.	1.1 Nå flest mulig med et allsidig repertoar og ulike konsertformer. 1.2 Ta vare på, formidle og videreutvikle musikkformer som har forankring i Norge. 1.3 Fremme bruken av samtidens nyskapende musikkuttrykk. 1.4 Videreutvikle musikktilbudet til barn og unge. 1.5 Utvikle lokale arrangørledd og styrke samarbeidet mellom arrangørnettverk.
2. Institusjonene skal utnytte ressursene best mulig og målrette virksomheten.	2.1 Drive institusjonen kostnadseffektivt. 2.2 Utvikle strategiske planer og fastsette mål for styring og forvaltning av virksomheten.

Det er viktig å skille mellom hovedmålene og resultatmålene i denne oppstillingen. Hovedmålene gjelder statens engasjement, mens resultatmålene presenteres for tilskuddsmottakerne. Staten skal innfri hovedmålene

gjennom en fornuftig innretting av virkemiddelapparatet som helhet (det vil si gjennom en fornuftig fordeling av tilskudd). Tilskuddsmottakerne behøver derimot ikke å forholde seg til hovedmålene, men til resultatmålene og rapportere i henhold til disse, i overensstemmelse med statens opplegg for mål- og resultatstyring. I tillegg til hovedmålene og resultatmålene inkluderer mål- og resultatstyringen et sett med resultatindikatorer som hver enkelt tilskuddsmottaker får presentert i departementets tildelingsbrev.

Mål- og resultatstyringen gjelder imidlertid ikke alle tilskuddsmottakere som sorterer under musikkapitlet, bare såkalte nasjonale institusjoner, region-/landsdelsinstitusjoner og knutepunktinstitusjoner samt Rikskonsertene. Landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge og de ymse faste tiltakene er ikke inkludert i mål- og resultatstyringen og behøver ikke å forholde seg til resultatmålene (men hovedmålene er selvsagt forpliktende for staten også i forvaltningen av tilskuddene til disse tiltakene).

Dersom vi oppsummerer hovedmålene for musikkapitlet, kommer vi fram til følgende hovedmomenter, som alle er omtalt i egne avsnitt nedenfor:

- kunstnerisk kvalitet
- tilgjengelighet
- utvikling og fornyelse
- ressursutnyttelse

De tilskuddsmottakerne som er underkastet mål- og resultatstyringen, må forholde seg til et mangfold av resultatmål. De skal arbeide for å:

- nå flest mulig med musikk
- ha et allsidig repertoar
- bruke ulike konsertformer
- ivareta musikkformer som har forankring i Norge
- være nyskapende
- gi et tilbud til barn og unge
- bidra til å utvikle arrangørleddet
- drive kostnadseffektivt
- målstyre virksomheten

Som sagt gjelder musikkapitlet hovedsakelig institusjonene, men det utenominstitusjonelle feltet er også berørt. Det gjelder tilskuddet til

Landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge, hvor musikerressursene danner grunnlaget for en serie ulike musikkensembler. Under post 78 Ymse faste tiltak kan jeg nevne tilskuddet til ensemblet Dissimilis samt tilskuddene til Norges musikkhøgskoles praktikantplasser i Norsk kammerorkester. Videre har organisasjonstilskuddet til Norsk jazzforum stor betydning, ettersom dette inneholder tilskuddene til de regionale jazzsentrene. Tre av disse driver egne storband. Sentrene er også viktige formidlingsaktører i jazzfeltet og driver med arrangørutvikling. Norsk jazzforum fordeler dessuten støttemidler til ensembler og musikere, for eksempel bestillingsverksmidler. Også enkelte andre tilskudd på 78-posten har indirekte betydning for det utenominstitusjonelle musikkfeltet.

De viktigste tilskuddene til det utenominstitusjonelle musikkfeltet finner man imidlertid ikke i statsbudsjettets musikkapittel, men i kapittel 320 Allmenne kulturformål, og da særlig under post 50 Norsk kulturfond – fondet er Kulturrådets ansvar og er omtalt i neste avsnitt.

Målene for Norsk kulturfond

Mange viktige statlige tilskuddsordninger på musikkområdet finansieres ved avsetninger fra Norsk kulturfond – som ensemblestøtteordningen, festivalstøtteordningen og bestillingsverksordningen. Musikkavsetningen i fondet var i 2002 på 51,3 millioner kroner. Ifølge forskrift om tilskudd fra Norsk kulturfond (1999) skal fondet forvaltes av Norsk kulturråd.[47] Forvaltningen av fondet er Kulturrådets viktigste oppgave. Fondsmidlene stilles til rådighet for Kulturrådet av Stortinget gjennom statsbudsjettets kapittel 320 Allmenne kulturformål, post 50 Norsk kulturfond. Grovfordelingen av midlene til hovedformål i fondet fastsettes av regjeringen gjennom kongelig resolusjon.

Innenfor disse rammene skal Kulturrådet ifølge forskriften «fordele fondets midler til kunst- og kulturtiltak ut fra et faglig og kunstnerisk skjønn i samsvar med fondets formål». Og fondets formål er ifølge forskriften:

> Paragraf 2 Formål: Norsk kulturfond har som formål å stimulere skapende åndsliv i litteratur og kunst, verne vår norske kulturarv og virke for at flest mulig skal få del i kulturgodene.[48]

47 Forskrift om tilskudd fra Norsk kulturfond av 29. januar 1999.

48 Forskrift om tilskudd fra Norsk kulturfond av 29. januar 1999. Vi finner samme formålsparagraf i den opprinnelige fondsforskriften av 19. juni 1965.

I tillegg til målformuleringene i fondsforskriften kommer statsbudsjettets oppstilling av hovedmål og resultatmål for post 50 Norsk kulturfond i kapittel 320 Allmenne kulturformål:

Hovedmål	Resultatmål
1. Stimulere til skapende åndsliv innenfor alle kunstområdene, verne om vår kulturarv og virke for at flest mulig skal få del i kulturgodene.	1.1 Bidra til igangsetting av nyskapende og eksperimentelle prosjekter og til utviklingen av et desentralisert kulturtilbud på et høyt kvalitetsnivå.
	1.2 Bidra til utvikling av en levende barne- og ungdomskultur og videreutvikling av det kulturelle mangfoldet.

Hovedmålet svarer som vi ser temmelig nøyaktig til fondsforskriftens formålsparagraf. Begge steder nevnes tre momenter:

– skapende åndsliv
– kulturarven
– tilgjengelighet

De to resultatmålene understreker i tillegg at man i forvaltningen av fondet skal vektlegge:

– det nyskapende og eksperimentelle
– prosjekter
– desentralisering
– barn og unge
– kulturelt mangfold

Sammenligner vi målene for Kulturfondet med målene for musikkapitlet, ser vi en stor grad av overensstemmelse. Kravene i musikkapitlets hovedmål 1 om «høy kunstnerisk kvalitet» og tilgjengelighet for «flest mulig», dukker opp igjen i Kulturfondets resultatmål 1.1, hvor det kreves et «desentralisert kulturtilbud på et høyt kvalitetsnivå». Ut over kravet om å «virke for at flest mulig skal få del i kulturgodene» gjelder det for Kulturfondet ingen mer spesifikke formidlingsmål, mens musikkapitlets resultatmål 1.5 oppfordrer til å utvikle arrangørleddet. Kravet om «fornyelse og utvikling» i musikkapitlets hovedmål 1 har en parallell i kravet om «nyskapende og eksperimentelle prosjekter» i Kulturfondets

resultatmål 1.1. I musikkapitlet får nyskapningen dessuten en presisering i resultatmål 1.3, hvor tilskuddsmottakerne oppfordres til å «fremme bruken av samtidens nyskapende musikkuttrykk». Kulturarven har en framtredende plass i Kulturfondets hovedmål 1, men figurerer ikke som sådan i musikkapitlet. I musikkapitlets resultatmål 1.2 finner vi imidlertid et krav om ivaretakelse av «musikkformer som har forankring i Norge», en formulering som trolig er ment å dekke et større mangfold av tradisjoner enn det snevre uttrykket «vår kulturarv» – til gjengjeld er det kulturelle mangfoldet understreket separat i Kulturfondets resultatmål 1.2. Når det gjelder kostnadseffektiviteten og målstyringen, er disse mest aktuelle i forbindelse med forvaltningen av kulturinstitusjoner og er da heller ikke nevnt i forbindelse med Kulturfondet.

På nettsidene sine presiserer Kulturrådet målene slik at man legger vekt på følgende:

- støtte nyskapende kunst
- stimulere nye kunstneriske uttrykksformer
- stimulere nye formidlingsmåter[49]

Den første presiseringen sier ingen ting nytt om statsbudsjettets krav om «nyskapende og eksperimentelle prosjekter», men den andre presiseringen gir et mer utfyllende tilsvar til musikkapitlets mål om «samtidens nyskapende musikkuttrykk», og den tredje presiseringen kompenserer for den noe svakere konkretisering av formidlingsmålet i Kulturfondet.

Det som skiller de to måloppstillingene, er først og fremst vektleggingen av prosjekter i kulturfondsmålene – midlene fra Norsk kulturfond skal gå til «nyskapende og eksperimentelle prosjekter». Dette er i tråd med den generelle arbeidsdelingen mellom Kultur- og kirkedepartementet og Norsk kulturråd. Det er departementets oppgave å gi tilskudd (over musikkapitlet) til institusjoner, mens Kulturrådets oppgave er å fordele støtte til prosjekter som drives fram utenfor institusjonene. I forskrift for tilskudd fra Norsk kulturfond (1999) er dette formulert slik:

> Paragraf 3 Målgruppe: Søkere til Norsk kulturfond kan være private eller offentlige organisasjoner, institusjoner og virksomheter eller privatpersoner. Tilskudd fra Kulturfondet gis i første rekke til enkelttiltak og til forsøksvirksomhet på kunst- og kulturområdet. Det gis ikke støtte til ordinær drift av institusjoner og organisasjoner.

49 http://www.kulturrad.no/

På Kulturrådets nettsider kan vi dessuten lese følgende:

> Rådet ønsker å stimulere til nyskapende kunst og kulturaktivitet og kulturvern. Midlene konsentreres om tiltak som ellers faller utenfor ordinære støtteordninger lokalt eller sentralt. Rådet støtter større forsøk og enkeltprosjekter både innen faste områder og satsingsområder. Rådet støtter også prosjekter som går utover eller på tvers av de ulike fagområdene.

Denne rollefordelingen mellom de to forvaltningsorganene på kulturområdet – støtte til institusjoner versus støtte til prosjekter – tas opp til nærmere drøftelse nedenfor.

Når det gjelder resultatindikatorene som statsbudsjettet oppstiller for Kulturrådet, er det vanskelig å se at disse bidrar til å presisere resultatmålet.

Resultatmål	Resultatindikatorer
1.1 Bidra til igangsetting av nyskapende og eksperimentelle prosjekter og til utviklingen av et desentralisert kulturtilbud på et høyt kvalitetsnivå.	1.1.1 Antallet nyskapende og eksperimentelle prosjekter som henholdsvis er igangsatt, pågår og er avsluttet i 1999.
	1.1.2 Andel av samlet antall forsøksprosjekter som er avsluttet i 1999, og som er / vil bli evaluert innen rimelig tid etter prosjektets slutt.
	1.1.3 Andel av de prosjekter som avsluttes i 1999, og som rådet mener bør videreføres utover forsøksperioden, og som er sikret videreføring utenfor Kulturrådet.
	1.1.4 Norsk kulturråds årlige vurdering av geografisk spredning og kvalitet knyttet til de ulike deler av sin virksomhet.

Som vi ser, er de essensielle termene ikke presisert, bare repetert i resultatindikatorene, og operasjonaliseringen består kun i en kvantitativ differensiering. Punktene om evaluering og videreføring understreker imidlertid prosjektorienteringen som er egen for Kulturrådet. Prosjekter er etter sin natur tidsavgrenset og står under et særlig krav om evaluering. Evalueringen er selvsagt nødvendig for at man skal kunne ta stilling til en eventuell videreføring som fast tiltak. Prosjekter er imidlertid like gjerne utformet med tanke på en punktuell éngangsvirkning som med tanke på videreføring og institusjonalisering, og evalueringen vil da primært ha interesse som en kilde til kulturfaglig kunnskap til bruk i nye sammenhenger (innenfor institusjoner så vel som prosjekter).

I tillegg til de generelle målene for Kulturfondet som er angitt i fondsforskriften og statsbudsjettet, har Kulturrådet også formulert mål for de enkelte fagområdene. Om musikkarbeidet heter det i Kulturrådets årsmelding for 2001:

> Hovudmåla for Norsk kulturråd på musikkområdet er å støtte skapande og utøvande verksemd av høg kunstnarisk kvalitet og å vere med på å verne og gjere tilgjengeleg musikkhistoria i Noreg. Kulturrådet utviklar kvalitet innanfor formidling ved å gi tilskott til prosjekt og einskildtiltak som er fagleg forankra, og som er nyskapande på sitt område og innanfor sin sjanger.

Her repeteres de klassiske kulturmålene: kvalitet, formidling/tilgjengelighet, tradisjon og fornyelse. Mens kvaliteten nevnes i forbindelse med både skapende og utøvende virksomhet og formidlingen, gjelder nyskapningsmålet tilsynelatende kun formidlingen, men vi kan anta at Kulturrådet mener at det også skal gjelde produksjonen. Nyskapningen skal videre vurderes ut fra lokale kriterier («på sitt område og innanfor sin sjanger»). Vi kan regne med at denne forutsetningen også gjelder kvalitetsmålet. I forbindelse med formidlingstiltakene nevnes dessuten et mål om «faglig forankring» som jeg på samme vis regner med gjelder alle ledd i produksjons- og formidlingskjeden. Dessuten betones igjen prosjektorienteringen. Alle disse målene omtales nærmere nedenfor.

For Kulturrådets ensemblestøtteordning gjengis følgende målformulering i årsmeldingen for 2001:

> Norsk kulturråd gir tilskott til musikkensemble innanfor ulike sjangerar som gjennom verksemda si har vist et stort kunstnarisk potensiale. Auken av breidd og kvalitet innanfor musikkensembla har skapt nye høve til å framføre ny musikk og utvida kompetansen i utøvarfeltet.

Videre finner vi denne formuleringen på Kulturrådets hjemmesider:

> Formålet med tilskuddet er å stimulere til mangfold og nyskaping innen norsk samtidsmusikk og støtte den skapende virksomheten innen komposisjonsmusikken. Støtten til musikkensembler på et høyt kunstnerisk nivå retter seg mot profesjonelle ensembler som kan søke om prosjektstøtte.

I tillegg heter det på hjemmesidene at man prioriterer «ensembler som gjennom sin virksomhet har vist et stort kunstnerisk potensial» og «tiltak som omfatter utvikling og fornyelse».

Samlet sett dekker disse formuleringene alle de vanlige kunstpolitiske målene – høyt kunstnerisk nivå, stort kunstnerisk potensial, profesjonalitet, mangfold, nyskapning, utvikling og fornyelse. I tillegg presiseres det at ordningen tilbyr «prosjektstøtte». Med formuleringen «skapende virksomhet innen komposisjonsmusikken» sikter man trolig ikke til selve komponeringen, men til ensemblenes bidrag til formidlingen av denne musikken. Dette målet har man i alle år brukt å anføre i årsmeldingene (men ikke i siste), hvor det heter at Kulturrådet gjennom støtten til ensembler som «har nye verk på repertoaret», ønsker å bidra til å «sikre gjenbruk av samtidsmusikken» og til at «flest mulig får høre verkene som komponeres». Selv om dette kan synes å innbære en avgrensning til komposisjonsmusikken, omfatter ordningen i praksis ikke bare denne. Målet om sjangerbredde drøftes nærmere nedenfor.

Målene for de delegerte forvaltningsoppgavene i Kulturrådet

I tillegg til å forvalte Norsk kulturfond har Kulturrådet fra 2000 et delegert forvaltningsansvar for en rekke tilskudd og tilskuddsordninger som ikke ligger i Kulturfondet. Disse har fått plass under en egen post i samme budsjettkapittel som Kulturfondet – kapittel 320 Allmenne kulturformål. Posten heter post 74 Tilskudd til faste tiltak under Norsk kulturråd. Tidligere lå disse tilskuddene og tilskuddsordningene i de ulike fagkapitlenes ymseposter (post 78 Ymse faste tiltak) og ble forvaltet enten av departementet selv eller av underliggende etater. De musikkrelaterte tilskuddene var i en periode før overføringen til Kulturrådet forvaltet av Rikskonsertene.

Det er på musikkområdet vi finner hovedtyngden av delegerte forvaltningsoppgaver. Disse beløp seg i 2001 til omkring 50 millioner kroner – like mye som musikkavsetningen i Kulturfondet. Kulturfondets målformuleringer omtalt i forrige avsnitt gjelder ikke post 74.[50] Heller ikke i statsbudsjettet er det angitt separate mål for de delegerte forvaltningsoppgavene. Der framgår det at hovedmål og resultatmål for post 50 Norsk kulturfond gjelder Norsk kulturråd, og ikke Norsk kulturfond. Det kan derfor se ut til at også de delegerte forvaltningsoppgavene skal utføres i

50 I forskrift om tilskudd fra Norsk kulturfond av 29. januar 1999 heter det: «Denne forskriften regulerer ikke Kulturfondets innkjøpsordninger for litteratur og samtidskunst, støtteordningen for fri scenekunst og delegerte forvaltningsoppgaver tillagt Norsk kulturråd.»

overensstemmelse med statsbudsjettets måloppstilling for Kulturfondet og fondsforskriftens formålsparagraf. I statsbudsjettet for 2000 anføres følgende forutsetninger for overføringen av forvaltningsoppgavene til Norsk kulturråd:

> Post 74 vil være knyttet til formål og tiltak som det ikke vil være naturlig å dekke over Norsk kulturfond. Det gjelder i første rekke tiltak der hensyn til kontinuitet m.h.t. drift går utover hva Norsk kulturråd ordinært tar i betraktning i sin disponering av Norsk kulturfond. Når tiltak og midler legges til post 74, vil Kulturdepartementet kunne angi mer spesielle og detaljerte forutsetninger for bevilgningen. Styringsdialogen vil finne sted gjennom budsjettprosessen. Det vil si at Kulturrådet fremmer budsjettsøknad for tiltak som allerede er lagt til, eller som er aktuelle for, denne posten. Departementets tildelingsbrev vil spesifisere rammer for bevilgningen. Dette vil kunne innebære større eller mindre grad av handlefrihet for rådet, alt fra disponeringen av en pott til tiltak innenfor et visst område til at departementet fastsetter summer og forutsetninger for tilskudd til enkelttiltak. Ordningen vil gi mulighet for stor variasjon i departementets styringsgrad.

I tillegg til å bekrefte prinsippet om at kulturfondsmidlene skal gå til «prosjekter», understreker denne passusen at departementet skal ha en sterkere kontroll over de delegerte forvaltningsoppgavene enn over kulturfondsmidlene. Graden av kontroll skal tilpasses underveis gjennom departementets styringsdialog med Kulturrådet.

På musikkområdet er situasjonen slik at enkelte delegerte forvaltningsoppgaver likevel er blitt lagt inn i Norsk kulturfond. Dette gjelder en bestillingsverksordning for orkestermusikk som nå er samordnet med Kulturrådets egen bestillingsverksordning. Videre gjelder det tilskuddene til enkelte ensembler som tidligere figurerte som ymse faste tiltak under musikkapitlet. Disse ensembletilskuddene er lagt inn i fondet med tanke på en samordning med Kulturrådets ensemblestøtteordning, og det kan se ut til at disse ensemblene dermed blir omfattet av den generelle forutsetningen at kulturfondsmidlene skal gå til prosjekter. I så fall er disse ymse faste tiltakene forutsetningsvis omdefinert til tiltak med en mindre grad av langsiktighet i statsstøtten enn de hadde før overføringen av forvaltningsansvaret til Kulturrådet. Forholdet mellom faste tilskudd til ensembler og prosjekttilskudd er omtalt separat nedenfor.

På musikkområdet omfatter 74-posten også noen andre enkelttilskudd og tilskuddsordninger som er av betydning for ensembleområdet. Det gjelder ordningen for tilskudd til lokale musikktiltak (LOK-ordningen) og særlig turné-, transport- og festivalstøtten til rock og beslektede

former (TTF-ordningen). I en nyhetsmelding fra Kulturrådet om tildeling fra TTF-ordningen i 2002 heter det om tildelingskriteriene:

> Kulturrådet har i fordelingen av turné-, transport- og festivalstøtten til rock og beslektede musikkformer prioritert artister med et personlig uttrykk innen sin sjanger og som står foran en kunstnerisk og markedsmessig utvikling. Blant arrangører og festivaler har Kulturrådet vektlagt krav om profesjonalitet og samsvar mellom program, innhold og aktivitetsnivå. En forutsetning for støtte er at prosjektet er godt gjennomarbeidet og har et realistisk ambisjonsnivå.[51]

Som vi ser, er de klassiske kunstpolitiske målsetningene «kvalitet» og «nyskapning» ikke framtredende. De kunstneriske kvalitetene («personlig uttrykk») relateres til sjanger («innen sin sjanger»). Kravet om utviklingspotensial («står foran en […] utvikling») viser at det dreier seg om en rekrutteringsordning, og ikke en ordning for de veletablerte ensemblene. Ettersom ikke bare det kunstneriske potensialet, men også markedspotensialet figurerer som støttekriterium, er det nærliggende å tro at man her tenker seg en arbeidsdeling mellom kulturpolitikken og markedet, hvor førstnevnte hjelper til med rekrutteringen, mens sistnevnte overtar ansvaret for ensemblene når de når et høyt nivå. Ut over kravet om markedspotensial er heller ikke de klassiske formidlings- og tilgjengelighetsmålene representert, og dette kan synes å bekrefte «markedstilpasningen» i ordningen. Av en eller annen grunn gjelder de obligatoriske «barn og unge» og «kulturelt mangfold» ikke for TTF-ordningen.

Spørsmålet om sjangerrelativ kvalitet er omtalt nærmere nedenfor. Det er også rekrutteringsmålet samt spørsmålet om kulturpolitikken som markedsincentiv.

Målene for Fond for lyd og bilde

Det statlige fond for lyd og bilde fordeler musikkstøttemidler til musikere, ensembler, komponister, konsertarrangører, artistbyråer og plateselskaper. Midlene går til formål som konserter, turneer og plateinnspillinger. I 2001 var den samlede musikkbevilgningen fra fondet på drøyt 11 millioner kroner, jf. omtale i ulike avsnitt i kapittel 4.

For Fond for lyd og bilde anføres følgende mål i statsbudsjettet:

51 www.kulturrad.no

Hovedmål	Resultatmål
1. Bidra til å fremme produksjon og formidling av innspillinger i lyd og/eller bilde som blir gjort i Norge, og gjennom dette bidra til at rettighetshavere og utøvende kunstnere kompenseres for den lovlige kopieringen fra fonogrammer og videogrammer for privat bruk.	1.1 Støtte produksjon og formidling av fonogrammer og videogrammer som er innspilt i Norge. Produksjon og formidling med henblikk på barn og unge og på kulturelt mangfold skal vektlegges.

Ingen av de klassiske kulturmålene – kvalitetsmålet, nyskapningsmålet og tilgjengelighetsmålet, som er framtredende både i musikkapitlet og i forbindelse med Norsk kulturfond – forekommer i denne målformuleringen. Det eneste som minner om de øvrige ordningene, er vektleggingen av barn og unge og det kulturelle mangfoldet. For øvrig er det vederlagsprinsippet som dominerer formuleringene.

En vurdering av musikkmålene

Kulturpolitikk som markedsincentiv eller markedskorrektiv

En overordnet begrunnelse for offentlig støtte til kunstnerisk virksomhet – som ikke er nevnt i noen av de målformuleringene jeg har gjengitt ovenfor – er at slik virksomhet ikke alltid har gode nok betingelser i det kommersielle markedet. Selv om det er bred enighet om dette, kan vi skille mellom to ulike varianter av standpunkter. Noen ønsker å betrakte den offentlige støtten som et korrektiv til markedet, andre vil betrakte den som et markedsincentiv. Til grunn for dette synes det å ligge to ulike oppfatninger om kunstens rolle i offentligheten – en mer idealistisk og en mer pragmatisk. På den ene siden mener noen at kunsten, akkurat som vitenskapen, er et medium for erkjennelse og innsikt, og at kulturlivet, akkurat som politikken, er en arena for meningsbrytninger og verdikamp. For disse er tanken om at kunst skal omsettes som enhver annen vare, fremmed. Kunsten og kommersen er to helt forskjellige verdener, og den offentlige kulturpolitikken må derfor betraktes som et korrektiv til markedet. Dette synet er i overensstemmelse med den historiske forestillingen om kunsten som en autonom sektor. Andre mener at kunsten ikke først og fremst er preget av denne historiske offentlighetsposisjonen, og hevder i stedet at all kunst, uavhengig av historisk bakgrunn, er innvevd i den moderne massekulturen. Dette er en offentlighetsform som ikke bare definerer økonomiske vilkår for kunsten, men også de estetiske.

Disse inntar et mer pragmatisk standpunkt og anser at markedet målbærer publikums interesser på en legitim måte. Det offentlige kan derfor begrense sitt økonomiske engasjement til incentiver som hjelper markedet til å fungere bedre.

Selv om begge standpunktene nok er representert i alle deler av musikklivet, kan vi anta at det idealistiske standpunktet er godt representert i kretsløpene rundt de historiske kunstmusikkformene og samtidsmusikken, altså de musikkformene som har sine røtter i den borgerlige, autonome kunstinstitusjonen på 1800-tallet. Det pragmatiske standpunktet kan på sin side antas å være godt representert i kretsløpene rundt de musikkformene som er oppstått nettopp innenfor rammene av den moderne massekulturen, altså jazz, rock, pop, og så videre.

Interessant nok synes de to synspunktene også å gjenspeile seg i ensemblepolitikken. Noen ordninger ser ut til å fungere som markedskorrektiver, og da særlig de ordningene som primært retter seg mot musikkformer som har en marginal posisjon i massekulturen og kulturindustrien, som klassisk musikk, samtidsmusikk og samtidsjazz. Ordningene som retter seg mot pop og rock, ser derimot ut til å være oppfattet som markedsincentivordninger. Jeg kommer tilbake til dette spørsmålet i avslutningskapitlet.

Kunstpolitiske og allmennkulturelle mål

Med kunstpolitiske mål kan man forstå mål som gjelder det faglige nivået i kompetansemiljøene og kvaliteten på den kunstneriske produksjonen/formidlingen. Med allmennkulturelle mål menes mål som gjelder kunstens positive innvirkning på enkeltmennesker/- miljøer og på utviklingen av samfunnet i alminnelighet. De to typene mål henger nært sammen, og i de færreste tilfeller er det mulig å rendyrke det ene eller det andre. Det vil for eksempel være galt å anlegge et rent allmennkulturelt perspektiv i vurderingen av amatørtiltak, ettersom kunstproduktet og kunstopplevelsen vil være sentrale også der. Omvendt vil det til de fleste rent kunstneriske tiltak kunne knyttes kulturpolitiske forventninger om en effekt ut over selve kunstproduktet og kunstopplevelsen, for eksempel en vitaliserende effekt på offentligheten og samfunnsomgivelsene.

Som nevnt er den kunstneriske kvaliteten et hovedmål i den nasjonale kulturpolitikken. Praksis synes å være at staten søker å ivareta kvalitetsmålet gjennom å bidra til gode rammebetingelser for kunstnerisk virksomhet, og ikke ved å implementere konkrete kvalitetskrav. I kunsten er

kvalitet relativ til konteksten og kan derfor ikke defineres endelig av et departement. Imidlertid delegerer departementet en del av kulturforvaltningen, særlig forvaltningen av ulike kulturfond, til råd og utvalg som er sammensatt av personer med kunst- og kulturfaglig kompetanse. Eksempler på slike organer er Norsk kulturråd, Fond for lyd og bilde og Statens kunstnerstipend. Disse organene befinner seg på den tilstrekkelige «armlengdes avstand» fra staten, og her foretas legitime (faglige og ikke-politiske) kvalitetsvurderinger. Som vi har sett, opererer Kulturrådet på musikkområdet med et mål om å «støtte skapande og utøvande verksemd av høg kunstnarisk kvalitet».[52]

Som jeg har vært inne på tidligere, er det mest hensiktsmessig å definere profesjonaliteten ut fra kvaliteten på det kunstneriske arbeidet. Det betyr at en innretting av ensemblepolitikken etter et mål om høy kunstnerisk kvalitet samtidig sikrer at tilskuddene går til profesjonelle virksomheter. Den videre utviklingen av profesjonaliteten i ensemblefeltet avhenger i dag ikke så mye av kvaliteten på det kunstneriske arbeidet, som allerede er meget høy. Det er mer et spørsmål om økonomiske rammer. Dette kommer jeg tilbake til i avslutningskapitlet.

Videre er det et hovedmål for staten å «legge til rette for fornyelse og utvikling». Også disse verdiene kan staten først og fremst bidra til å fremme gjennom gode rammevilkår, og ikke gjennom implementering av konkrete krav. Likevel kan også fornyelse og utvikling fremmes gjennom tilskuddsformer under forvaltning av kunstfaglige instanser utenfor departementet.

Det er dessuten et generelt hovedmål i norsk kulturpolitikk å gi den enkelte mulighet til selv å delta i kulturaktivitet. Dette kan tenkes å slå igjennom også i enkelte deler av ensemblepolitikken, nemlig i vurderingen av ensembler som bringer profesjonelle og amatører i samarbeid. Et eksempel er de regionale jazzorkestrene som driver en pedagogisk virksomhet overfor lokale amatørstorband og gjennomfører prosjekter med samspill mellom profesjonelle og amatører. Et annet eksempel er Operaen i Kristiansund, som driver et orkester med en kjerne av profesjonelle som suppleres med amatører etter behov.

Det er ingen grunn til å betrakte prosjekter som involverer amatører, som rent allmennkulturelle tiltak, ettersom amatører ikke er mindre opptatt av de kunstneriske verdiene enn de profesjonelle er. I ensemblefeltet sett i sin fulle bredde er grensene mellom amatørisme og profesjo-

52 Kulturrådets årsmelding for 2001. Min utheving.

nalisme generelt uklare. I mange miljøer har dette skillet aldri hatt noen større betydning. Det er ingen grunn til at kulturpolitiske myndigheter skal bidra til å opprettholde vanntette skott mellom amatørkunsten og den profesjonelle kunsten, ettersom en utveksling mellom dem bare genererer positive verdier. Det betyr selvsagt ikke at det ikke er en viktig kulturpolitisk oppgave å bidra til gode rammevilkår for det profesjonelle musikkliv.

Selv om det er vanlig å skille mellom såkalt smale og populære kunstuttrykk, er det et fellestrekk ved all kunstvirksomhet at den inngår i en større offentlighet, og at kunsten er utformet med tanke på møtet med denne offentligheten. Kunsten står alltid i et utvekslingsforhold til samfunnsomgivelsene. Dette er utgangspunktet for forestillingen om allmennkulturelle mål – det vil si forestillingen om at kunsten kan bidra med noe mer enn å gi den enkelte erkjennelser og opplevelser.

Musikken er en performativ kunstart som henvender seg til et tilstedeværende publikum. Levende musikk krever at utøvere og publikum kommer sammen på et bestemt sted til et bestemt tidspunkt. Dette gir en lokal begivenhetskarakter som i heldige tilfeller kan gjøre konserten til en katalysator i bysamfunnet eller lokalsamfunnet. Musikkensemblene kan gi viktige impulser til de lokale omgivelsene, for eksempel til skole/utdanning, frivillige organisasjoner, politikken, mediene og næringslivet, som i sin tur kan gi impulser tilbake og bidra til virksomhetens lokale forankring. Mellom musikkensemblene og de øvrige samfunnsaktørene kan det også foregå ulike former for praktisk og økonomisk samarbeid. Musikkensemblene kan både tilby kompetanse på ulike områder og nyttiggjøre seg kompetansen hos andre. Et konkret eksempel er deling av kunstneriske/pedagogiske stillinger i distrikts- og landsdelsmusikerordningen. Her kommer den lokale musikkompetansen både publikum og utdanningsapparatet til gode. Også næringslivet synes i stigende grad å se relevansen av kunstkompetanse og kan i mange tilfeller være en viktig samarbeidspartner for musikkensemblene. I denne situasjonen kan næringslivet også representere en inntektskilde for ensemblene gjennom kjøpte tjenester eller sponsorbidrag.

Mange av musikkensemblene gjør et betydelig arbeid for barn og unge, dels ved å gi et konserttilbud for disse gruppene, dels ved å tilby dem muligheter for aktiv medvirkning. Det er ingen motsetning mellom de kunstpolitiske målsetningene som rettes mot de profesjonelle ensemblene og de allmennkulturelle verdiene de kan generere. I forvaltningen av kunstneriske støtteordninger er det fullt mulig og legitimt å forfølge

de allmennkulturelle målene i tillegg til de kunstneriske. I forbindelse med tilbudet for barn og unge ligger det en stor utfordring for de profesjonelle ensemblene i å utvikle samarbeidet med skoleverket og de kommunale musikkskolene. En av tankene med den kulturelle skolesekken er nettopp at skolene skal kunne trekke inn lokale kunstnere og kulturarbeidere i undervisningen og bruke kunst- og kulturinstitusjonenes ressurser og kompetanse i skolens virksomhet.

I lys av alt dette er det ingen grunn til å se noen motsetning mellom kunstpolitiske og allmennkulturelle mål i ensemblepolitikken.

Tradisjon og nyskapning

Tradisjon og nyskapning figurerer begge som generelle mål i musikkpolitikken, og de er også nevnt i forbindelse med enkelte av de ordningene som retter seg mot ensemblefeltet. For Kulturrådet er det et særlig mål på musikkområdet å «verne og gjere tilgjengeleg musikkhistoria i Noreg».[53] Dette slår blant annet ut i forbindelse med den såkalte Klassikerstøtten, som går til «utgivelser og lagerhold av fonogrammer med musikkverk innenfor den norske klassiske tradisjonen, herunder også norsk samtidsmusikk».[54] Likeledes har Kulturrådet en fonogramstøtteordning for «dokumentasjon av norske utøvertradisjoner». Tradisjonsmålet er likevel ikke nevnt spesielt i forbindelse med ensemblepolitikken, hvor man i stedet legger vekt på de klassiske kunstpolitiske målene. Det er imidlertid ingen grunn til å se bort fra tradisjonsmålet i kunstpolitikken. I utgangspunktet har all kunstnerisk virksomhet et tradisjonsaspekt. Blant musikkensemblene er det ikke få som arbeider innenfor tradisjonelle sjangere, og selv om dette arbeidet nødvendigvis innebærer fornyelse av tradisjonen, er også bevaringsmomentet framtredende. Blant søkerne til ensemblestøtteordningen er det da også mange som viser til at de bidrar til å opprettholde musikktradisjoner.

Som sagt figurerer nyskapningen, eller det eksperimentelle, som et viktig mål i forvaltningen av Norsk kulturfond, og dette målet nevnes mange steder i Kulturrådets informasjonsmateriell. Det er sannsynlig at verken nyskapende eller eksperimentell er ment å tolkes snevert, og at det ikke for eksempel siktes utelukkende til eksperimenter med kunstnerisk form og framstilling. Trolig tenker man i begge tilfellene på den alminnelige nyskapningen som gjelder alle gode kunstverker, uansett eksperimen-

53 Kulturrådets årsmelding for 2001.

54 http://www.kulturrad.no/

ter. Denne tolkningen er rimelig i lys av at Kulturrådet selv har forlatt en tidligere målformulering som inneholdt betegnelsen eksperimentell. (Men dette uttrykket henger, som vi har sett, igjen i statsbudsjettets måloppstilling for Kulturfondet.)

Ensemblepolitikken er etter vår oppfatning ikke tjent med et overveiende fokus på nyskapning. Det er ikke slik at kvalitet utelukkende knytter seg til det i snever forstand nyskapende. Dersom man betrakter den store bredden i ensemblefeltet og erkjenner det offentlige ansvaret for hele denne bredden, er det ikke rimelig at nyskapningen skal figurere som et mer sentralt mål enn tradisjonen.

Institusjon versus prosjekt

I den statlige kulturpolitikken er det en utfordring å skape en god balanse mellom faste tilskudd og frie midler. Gjennom faste tilskudd kan man sikre kontinuitet i kunstvirksomhetene. Frie midler sikrer fleksibilitet i kulturpolitikken. Denne balansen kan ikke sies å være god på musikkområdet, ettersom en så stor andel av de statlige midlene er bundet i faste institusjonstilskudd. Disse utgjør anslagsvis 80–90 prosent av statens samlede bevilgninger til musikk.

Jeg mener imidlertid at det er en feilslått tanke at en ny satsing på det frie musikkfeltet skal måtte skje på bekostning av institusjonene. At det frie feltet er underfinansiert, betyr ikke at institusjonene er overfinansiert.

Orkesterinstitusjonene bidrar i høy grad til å oppfylle de musikkpolitiske målene om kvalitet og tilgjengelighet. De er lokomotiver i det lokale musikklivet og bidrar vesentlig til å skape en lokal musikkoffentlighet. Orkestrene skaper gjennom sin konsertvirksomhet et stort publikum som også motiveres til å oppsøke andre konserter. I byer med symfoniorkestre vil dessuten staben av fast ansatte musikere representere en stedfast kompetanse av stor betydning for hele musikklivet. Et flertall av de frie, profesjonelle musikkensemblene innenfor klassisk/samtid er hovedsakelig bemannet med musikere som har sitt daglige virke i orkesterinstitusjonene, og disse ensemblene ville ikke sett dagens lys om man ikke hadde hatt symfoniorkestrene. Det er altså ingen ting som tyder på at tilskuddene til symfoniorkestrene ikke er vel anvendte penger. Det betyr imidlertid ikke at den ressursen som orkestrene representerer, er godt nok utnyttet. Dette kommer jeg tilbake til i avslutningskapitlet.

Også innenfor ensemblepolitikken er det en utfordring å sørge for en god balanse mellom faste tilskudd og frie prosjektmidler. Kulturrådets midler skal riktignok i prinsippet gå til prosjekter, og det gjelder også

ensemblestøtteordningen. På den andre siden har Kulturrådet nylig overtatt forvaltningsansvaret for tilskuddene til noen ensembler som tidligere var oppført som faste tiltak i statsbudsjettet. Dessuten er det enkelte ensembler som har mottatt prosjekttilskudd fra Kulturrådets ensemblestøtteordning på mer eller mindre fast basis. Og fra 2002 har Kulturrådet innført muligheter for flerårig prosjektstøtte innenfor denne ordningen.

De ulike formene for ensembletilskudd er omtalt i kapittel 4. I avslutningskapitlet vil jeg foreslå at det opprettholdes en mulighet for å yte mer langsiktig generell støtte til enkelte musikkensembler. Jeg antar at dette ikke behøver å komme i konflikt med Kulturrådets tradisjonelle ansvar for prosjektbasert kunst.

Lokal forankring

I norsk kulturpolitikk er spørsmålet om lokal forankring et gjennomgående diskusjonstema. Lokal forankring er et verdiladet uttrykk som har hatt en polemisk funksjon i dragkampen mellom sentrale og lokale kulturmyndigheter og i kritikken av de statlige kunstvirksomhetene – Riksteatret, Rikskonsertene og Riksutstillinger. De sentrale kulturmyndighetene har vært beskyldt for å legge for sterke føringer på utviklingen av det lokale kulturlivet. Rikskunstinstitusjonene har vært anklaget for å distribuere et rikstilbud uten lokal forankring. Også Kulturrådet har vært beskyldt for å være dominert av den såkalte kunstmafiaen i Oslo.

På tross av all denne polemikken er det ingen grunn til ikke å videreføre tenkningen omkring den lokale forankringen av musikkvirksomhetene. Som omtalt tidligere i boka kan lokalforankringen sies å ha to sider. Kunstvirksomhetene er for det første tjent med en politisk/finansiell forankring lokalt og regionalt. For det andre trenger de en god forankring i den lokale og regionale kulturoffentligheten, altså i mediene og hos publikum.

Kulturrådet ser generelt ut til å ha en bevisst holdning til begge forankringsformene. Dette kommer tydeligst fram i forbindelse med festivalstøtteordningen, hvor det heter:

> Ved tildeling av tilskudd til musikkfestivaler vil Kulturrådet legge vekt på god kunstnerisk utvikling og profesjonell organisasjon samt festivalens forankring og betydning i sin region. […] Festivaler som søker flerårig tilskudd, må dokumentere at det vil gis tilskudd fra egen region for søknadsperioden.[55]

55 http://www.kulturrad.no/

Det er ingen grunn til at en målsetning om lokal forankring ikke skal gjelde også i ensemblepolitikken. Men i motsetning til festivalene, som er stedfaste virksomheter, har de fleste ensemblene et større nedslagsfelt. Mange ensembler regner seg av gode grunner ikke primært som lokale aktører. Norsk Barokkorkester oppfatter seg for eksempel som et nasjonalt ensemble, ikke som et ensemble fra Trondheim, hvor orkestret har adresse. En lang rekke ensembler har en like stor virksomhet i utlandet som i Norge. Det er derfor grunn til å håndtere kravet om lokal forankring med forsiktighet.

For de regionale orkesterinstitusjonene gjelder en avtalefestet fordeling av finansieringsansvaret mellom staten (70 prosent) på den ene siden og fylker og kommuner på den andre (30 prosent). Jeg ser ingen grunn for Kulturrådet til å inngå lignende avtaler i forbindelse med eventuelle langsiktige ensembletilskudd. I stedet bør man betrakte tilskudd fra lokale og regionale myndigheter og fra det lokale næringslivet som tegn på en lokal forankring som kan gjøre tiltaket mer støtteverdig også for Kulturrådet.

Kunstnerisk og faglig forankring

Det er iblant framført som et mål at kunstvirksomheter som mottar offentlig støtte, skal være faglig og kunstnerisk forankret. Kulturrådets overveiende orientering mot kunstpolitiske målsetninger som kvalitet og profesjonalitet innebærer at det rettes en særlig oppmerksomhet mot dette: På musikkområdet skal det ifølge Kulturrådets årsmelding for 2001 ytes «tilskott til prosjekt og einskildtiltak som er fagleg forankra».

Spørsmålet om faglig eller kunstnerisk forankring aktualiseres i forbindelse med statens eventuelle rolle i etableringen av nye ensembler. Fra både korfeltet og folkemusikkfeltet er det reist krav om at staten medvirker til etablering av nye nasjonale ensembler. I utgangspunktet vil dette stå i motsetning til kravet om faglig og kunstnerisk forankring. Livskraftig kunstnerisk virksomhet oppstår ikke primært gjennom offentlig entreprenørvirksomhet, men gjennom kunstnerisk initiativ. Statens aktive rolle som initiator i utviklingen av kulturlivet tilhører etterkrigstidas kulturpolitikk: For at landet i det hele tatt skulle opparbeide et kulturliv, var det i denne fasen nødvendig med statlig entreprenørskap i oppbyggingen av den institusjonelle infrastrukturen. Et halvt århundre seinere er tilveksten av profesjonelle kunstnere og ensembler så sterk i alle deler av musikklivet at det er mulig å føre en politikk som i større grad er basert på prinsippene om nedenfra og opp og en armlengdes avstand. Dette bør være et hovedprinsipp også i ensemblepolitikken.

Kravene om statlig medvirkning til etablering av nasjonale ensembler synes å være motivert ut fra en bekymring for den angjeldende sjangerens status i den nasjonale kulturpolitikken, og mindre ut fra konkrete forestillinger om hva et nasjonalt ensemble egentlig skal gjøre. Dette kommer tydelig fram i Jan Lothe Eriksens muligens spøkefulle uttalelse til Nationen i februar 2002: «Norge har sju symfoniorkestre som alle spiller klassisk kunstmusikk. Min drøm er sju folkemusikkinstitusjoner med til sammen 104 stillingshjemler for utøvere av klassisk tradisjonsmusikk.» På spørsmål fra avisen om hvorfor det akkurat må være 104, svarer Lothe Eriksen:

> Rett og slett fordi en fersk utredning slår fast at et ferdig utbygd symfoniorkester bør bestå av 104 musikere. Derfor mener jeg det minste vi kan forlange, er at det finnes 104 stillingshjemler for utøverne av vår klassiske norske folkemusikk. […] Jeg ser for meg en nasjonal institusjon i Oslo med 26 stillingshjemler, og seks regionale institusjoner med 13 hjemler hver – alle med tilhørende administrasjon og midler til turneer og utveksling av produksjoner mellom institusjonene.[56]

I motsetning til dette perspektivet bør statens engasjement i ensemblefeltet som hovedprinsipp orientere seg mot eksisterende virksomheter og fange opp det kunstneriske initiativet der det måtte foreligge.

Tilgjengelighet

Tilgjengelighetsmålet er sentralt i norsk kulturpolitikk. I praksis er målet om «å gjøre kunst og kultur tilgjengelig for befolkningen i hele landet» et desentraliseringsmål. Både kunstinstitusjonene, kunstutdanningsinstitusjonene og kunstnerbefolkningen er hovedsakelig lokalisert i sentrale strøk, særlig Oslo og Oslo-området (jf. Mangset 1998), og kulturpolitikken skal sørge for at resten av landet ikke går for lut og kaldt vann.

Også i forvaltningen av tilskuddsordningene på ensemblefeltet er det etter min oppfatning nødvendig å sørge for at tilskuddene fordeles til virksomheter med en viss geografisk spredning. Tilgjengelighetsmålet hevdes iblant å kunne komme i motsetning til andre sentrale mål i ensemblepolitikken, særlig kvalitetsmålet. Imidlertid mener jeg at det ikke er noe i veien for å definere kvalitetsmålet i ensemblepolitikken som et mål om å bidra til kunstnerisk produksjon av høy kvalitet i alle deler av landet. Mitt inntrykk er da også at Kulturrådet innretter ensemblepolitikken på denne måten.

56 Se for eksempel http://www.nationen.no/54/26/30/1.html

Et desentralisert kvalitetstilbud kan enten skapes gjennom å sørge for gode vilkår for stedlig virksomhet overalt, eller ved å sørge for god distribusjon av god kunst gjennom turnering. Hensynet til lokal forankring av kunstvirksomhet (jf. ovenfor) tilsier at man ikke bør søke å oppfylle desentraliseringsmålet ved distribusjon alene, men også satse på stedfast virksomhet. Det betyr at hovedmålet om å fremme kvalitet i ensemblefeltet må presiseres slik at man sikter mot å fremme kvalitet i alle deler av landet. Det betyr igjen at et ensemble som er lokalisert på et sted med få alternative aktører, lettere får tilskudd enn et ensemble med høyere kvalitet som er lokalisert på et sted med mange alternative aktører.

Internasjonalisering

Internasjonalisering figurerer som et eget mål i norsk utenrikskulturpolitikk. For Utenriksdepartementets kulturarbeid gjelder følgende mål:[57]

- mellomfolkelig forståelse
- presentasjon av Norge i utlandet
- formidling av impulser og stimulans til norsk kulturliv
- formidling av norsk kunst og kultur i utlandet

Som omtalt tidligere i boka har mange ensembler en utstrakt virksomhet i utlandet. Det er derfor grunn til å komme nærmere til klarhet i hva målet om internasjonalisering kan innebære i ensemblepolitikken. Det er også behov for å avklare ansvarsdelingen mellom de ulike statlige aktørene. Dette er omtalt nærmere i avslutningskapitlet.

57 Hentet fra http://odin.dep.no/ud/norsk/kultur/index-b-n-a.html (ikke lenger tilgjengelig).

KAPITTEL 4

Tilskuddsformer

Innledning

Det er et stort mangfold av offentlige tilskuddsordninger som retter seg mot musikkensemblene. Disse kan inndeles etter ulike kriterier. For det første kan tilskuddsordningene ordnes etter hvilken forvaltningsinstans som administrerer dem:

– ordninger under forvaltning av staten gjennom byråkratiet
– ordninger under forvaltning av staten ved hjelp av oppnevnte styrer, råd og utvalg
– ordninger under forvaltning av organisasjoner

For det andre kan tilskuddsordningene inndeles etter sjangerfokus:

– ordninger rettet mot en bestemt musikksjanger
– ordninger rettet mot flere sjangere

Videre kan ordningene inndeles etter hvilket fokus de retter mot de ulike leddene i produksjons- og formidlingskjeden:

– ordninger rettet mot et bestemt ledd i produksjons- og formidlingskjeden
– ordninger rettet mot flere ledd i produksjons- og formidlingskjeden

De ordningene som er rettet mot et bestemt ledd i ensemblenes produksjons- og formidlingskjede, kan inndeles slik:

– generell drifts- eller prosjektstøtte til ensembler
– tilskudd til aspiranter
– tilskudd til bestillingsverk
– tilskudd til plateinnspillinger
– tilskudd til reiser, turneer og transport

I tillegg til de ordningene som retter seg direkte mot ensemblene, kommer de ordningene som kommer ensemblene til gode på en indirekte måte:

– tilskudd til arrangører, herunder festivalstøtte
– bestillingsverkstøtte til komponister
– stipender til musikere og komponister
– garantiinntekter til musikere og komponister
– innkjøpsordninger for fonogrammer

Jeg skal i det følgende omtale tilskuddsordningene på ensemblefeltet etter formål. Men først skal jeg kort omtale det musikkpolitiske virkemiddelapparatet i oversikt og gi en presentasjon av de aktuelle forvaltningsaktørene.

Virkemidlene i ensemblepolitikken

Det offentlige kan velge mellom forskjellige virkemidler i forfølgelsen av de politiske målene. Det offentlige kan selv drive virksomheter som ivaretar fellesskapets behov, slik man ser det for eksempel i helsepolitikken. Det offentlige kan også søke å sikre fellesskapets behov gjennom juridiske virkemidler. Videre kan det offentlige drive informasjonsvirksomhet som bidrar til å sikre god måloppnåelse på området. Endelig kan det offentlige sette inn økonomiske virkemidler og yte økonomiske tilskudd til virksomheter som sikrer måloppnåelsen.

På kulturområdet er den statlige politikken i hovedsak basert på økonomiske virkemidler. Det ytes tilskudd til en rekke aktører innenfor produksjon og formidling av kunst. Gjennom en fornuftig fordeling av tilskuddsmidlene søker staten å oppfylle de målene som er satt i kulturpolitikken.

I musikkpolitikken er Rikskonsertene det eneste unntaket, ettersom Rikskonsertene er en statlig virksomhet. Her søker staten altså å bidra til måloppnåelsen gjennom egen virksomhet. På kulturområdet er det generelt knyttet noen prinsipielle betenkeligheter til det at det offentlige selv går inn som en aktør blant de uavhengige aktørene. For å sikre idealet om kunstens frihet har man formulert et prinsipp om at politikken skal holde en armlengdes avstand til kunsten. I forbindelse med Rikskonsertene kunne det oppfattes som uheldig at staten selv produserer og formidler kunst i konkurranse med de private aktørene.

Jeg er ikke bekymret for kunstens frihet i forbindelse med Rikskonsertene, og det kan i den sammenheng være aktuelt å trekke en parallell til forskningspolitikken. Også forskningen må i prinsippet være fri fra bindinger til politikken, men det er ikke noen utbredt oppfatning at forskningens frihet generelt er truet ved statlige universiteter og høyskoler.

Likevel må kunstnerisk virksomhet, akkurat som forskning, springe ut av et kunstnerisk initiativ, og ikke ledes av det offentliges forventninger og krav. Jeg har i den anledning snakket om kunstens behov for forankring i seg selv. Det er kunstnernes egen innsikt og eget initiativ, og ikke statlig entreprenørvirksomhet som genererer den drivkraften som fører til gode resultater. Dette taler for at statlig virksomhet på kunstområdet begrenses til oppgaver som de frie aktørene ikke selv har noen mulighet til å løse. Slike oppgaver var man stilt overfor i etterkrigstida, da de statlige riksinstitusjonene på kulturområdet ble etablert, i en situasjon der det frie kunstlivet ikke hadde noen muligheter til å dekke befolkningens behov i hele landet, og der det ennå ikke var verken en velutbygd institusjonell infrastruktur, sterke kunstfaglige miljøer eller kulturpolitiske forvaltningsorganer i distriktene. Situasjonen i dag er en annen. Derfor har vi også i de seinere år sett en dragkamp mellom sentrale og regionale aktører om ansvarsdelingen på kulturområdet. Riksinstitusjonene er her satt under debatt. Det gjelder også Rikskonsertene, som i den nye situasjonen har inngått avtaler med fylkeskommunene om en deling av ansvaret for skolekonsertordningen.

Utredningsutvalget som nylig har vurdert statens scenekunstpolitikk, foreslår å løsrive Riksteatret fra staten og gjøre det til et selvstendig aksjeselskap som de øvrige scenekunstinstitusjonene.[58] I praksis er forskjellen

58 NOU 2002:8: «Etter alle kunstens regler – en utredning om norsk scenekunst.» Utredning frascenekunstutvalget oppnevnt ved kongelig resolusjon 11. august 2000. Avgitt til Kultur- og kirkedepartementet 22. mars 2002.

kanskje ikke så stor mellom en fullfinansiert offentlig institusjon som Riksteatret og et offentlig heleid aksjeselskap som Nationaltheatret. Scenekunstutvalget har likevel lagt vekt på den prinsipielle forskjellen. For min del vil jeg ikke gi noen særlige anbefalinger med hensyn til Rikskonsertenes selskapsform, men mener likevel at spørsmålet godt kan tas opp til vurdering.

Innenfor mange politikkområder er fellesskapets behov ivaretatt gjennom en lovgivning som sikrer befolkningen et tilstrekkelig tilbud. Spørsmålet om en kulturlov eller musikklov har jeg ikke drøftet særskilt i denne boka, som kun handler om et utsnitt av musikkpolitikken. Fra mitt ståsted er det heller ikke mulig å se hvordan en musikklov kunne bidratt til en bedre ensemblepolitikk. Musikk- og kulturskolelovgivningen er imidlertid av stor betydning for tilbudet for barn og ungdom.

Forvaltningsaktørene

De offentlige tilskuddsordningene som berører ensemblefeltet, er som nevnt forvaltet av ulike instanser. Jeg har ovenfor inndelt ordningene i tre grupper etter forvaltningsmodellen:

- ordninger under forvaltning av staten gjennom byråkratiet
- ordninger under forvaltning av staten gjennom oppnevnte styrer, råd og utvalg
- ordninger under forvaltning av organisasjoner

Internasjonalt er det to hovedmodeller for forvaltningen av den statlige kulturpolitikken. I den ene modellen driver staten kulturpolitikken gjennom et departement. Kulturpolitikken utformes da i overensstemmelse med den normale saksgangen mellom regjering og parlament. Den andre modellen involverer ett eller flere faglige forvaltningsorganer på en armlengdes avstand fra politikken. Disse forvaltningsorganene overlates ansvaret for en statsbevilgning som fastsettes av parlamentet, og midlene skal deretter fordeles etter faglig skjønn, uten politisk innblanding.

Departementsmodellen kjenner vi fra land som Frankrike og Tyskland. Frankrike har et mektig sentralt kulturdepartement. Tyskland har sterke offentlige kulturorganer på delstatsnivå. Den faglige armlengdes avstand-forvaltningen er særlig typisk for Storbritannia, hvor Arts Council har et hovedansvar for den nasjonale kulturpolitikken. I de nor-

diske land har man kommet fram til en blandingsmodell med både kulturdepartementer og faglige rådsorganer. I Norge ble Kulturrådet opprettet i 1965 og har siden hatt ansvaret for forvaltningen av Norsk kulturfond, som er en egen avsetning under kulturbudsjettets kapittel 320 Allmenne kulturformål. Fra 1982 fikk kulturpolitikken sin egen plass i departementsstrukturen, i det daværende Kultur- og vitenskapsdepartementet, og i dag ligger ansvaret for kulturpolitikken i Kultur- og kirkedepartementet.

De viktigste delene av ensemblepolitikken ligger som kjent under Kulturrådet, mens departementet har ansvaret for tilskuddene til en del faste tiltak, deriblant Riksteatret og symfoniorkestrene samt noen festivaler.

Norden er videre kjennetegnet ved at organisasjonene har en sterk posisjon i kulturpolitikken, og det er tradisjon for at organisasjonene overlates ansvaret for forvaltningen av betydelige statsmidler. I den norske ensemblepolitikken har både jazzorganisasjonene, folkemusikkorganisasjonene og rockeorganisasjonene et slikt ansvar.

Nedenfor skal jeg drøfte den norske forvaltningsmodellen med henblikk på å belyse situasjonen i ensemblepolitikken.

Ordninger under forvaltning av staten gjennom byråkratiet

De tilskuddene som forvaltes av Kultur- og kirkedepartementet, er plassert som tilskudd til faste tiltak under ulike poster i statsbudsjettets musikkapittel. Den desidert største andelen av de statlige musikkmidlene fordeles på denne måten. Kultur- og kirkedepartementet har således ansvar for forvaltningen av tilskuddene til Rikskonsertene, seks symfoniorkestre, fire musikkfestivaler samt noen faste tiltak som mottar tilskudd over ymsepostene i musikkbudsjettet.

Imidlertid overlot departementet i 2000 forvaltningen av enkelte av de ymse faste tiltakene til Norsk kulturråd. Disse tilskuddene ble av forskjellige grunner ikke lagt inn i Norsk kulturfond, men er samlet i en egen post i kapittel 320 Allmenne kulturformål – post 74 Tilskudd til faste tiltak under Norsk kulturråd. For disse tilskuddene har Kulturrådets forvaltning en begrenset rekkevidde. Mer om dette nedenfor.

Ikke bare kulturbudsjettet, men også andre departementers budsjetter inneholder avsetninger som berører musikkensemblene. Utenriksdepartementets kulturmidler er av stor betydning for ensemblenes utenlandsvirksomhet. Disse er omtalt nedenfor. Selv om UD innhenter råd fra fagutvalg på de ulike kunstområdene, ligger forvaltningsansvaret i departementet.

Ordninger under forvaltning av staten ved hjelp av råd og utvalg

Norsk kulturråds viktigste oppgave er forvaltningen av Norsk kulturfond. I fordelingen av fondsmidlene er det den faglig funderte beslutningsprosessen som gjelder, innenfor de rammene som er satt av Regjeringen og Stortinget.

Den viktigste ensemblerelaterte tilskuddsordningen innenfor Norsk kulturfond er ensemblestøtteordningen. I tillegg til denne ordningen mottar sju enkeltensembler tilskudd på fast basis. Begge tilskuddsformer er omtalt nedenfor. I fondet ligger også festivalstøtteordningen, bestillingsverksordningen og innkjøpsordningen for fonogrammer – disse ordningene berører ensemblefeltet indirekte. Blant de delegerte forvaltningsoppgavene på musikkområdet kan jeg særlig nevne turné-, transport- og festivalstøtten for rock og beslektede former (TTF-ordningen) og tilskudd til lokale musikktiltak (LOK-ordningen). Særlig TTF-ordningen er sentral i ensemblepolitikken. Alle disse ordningene er omtalt hver for seg nedenfor.

Musikkarbeidet i Kulturrådet har mange sider, og det er ikke hensiktsmessig å legge alle de vidt ulike oppgavene til ett enkelt utvalg. Derfor har man i dag en struktur med tre utvalg. Blant disse har Faglig utvalg for musikk (Musikkutvalget) et særlig helhetsansvar, mens de to øvrige er spesialisert mot bestemte ordninger, henholdsvis festivalstøtteordningen og turné-, transport- og festivalstøtten for rock og beslektede former. Sammensetningen av de tre utvalgene er for tida slik:

Tabell 1 Norsk kulturråd. Faglig utvalg for musikk

John Pål Inderberg, leder
Rolf Wallin, nestleder
Hilde Bjørkum
Tori Stødle
Harald Herresthal

Tabell 2 Norsk kulturråd. Festivalutvalget

Morten Mølster, leder
Ragnhild Knudsen
Nina Torske
Håkon Berge
Morten Walderhaug

Tabell 3 Norsk kulturråd. Utvalget for rock og beslektede musikkformer (turné-, transport- og festivalordningen)

Sverre Fossen, leder
Henrikke Helland
Maja Ratkje
Javid Affsari Rad
Håkon Rundberg
Kristin Winsents

I tillegg til disse tre er det også opprettet en komité som velger ut plateutgivelser for innkjøpsordningen for nye norske fonogrammer.

I likhet med Norsk Kulturfond er Fond for lyd og bilde (tidligere Kassettavgiftsfondet) en statlig budsjettavsetning under faglig kulturpolitisk forvaltning. Selv om dette fondet i prinsippet er basert på midler fra innkreving av vederlag for kopiering av åndsverk, fordeles ikke midlene til rettighetshaverne etter den faktiske bruken av den enkeltes verk, men etter de kulturpolitiske prioriteringer som fondsstyret og de tilhørende fagkomiteene foretar. Det samme gjelder for Fond for utøvende kunstnere. Begge ordningene er av stor betydning for ensemblefeltet.

Det synes å være to åpenbare grunner til å delegere forvaltningen av visse statstilskudd på kulturområdet til faglige rådsorganer på en armlengdes avstand fra politikerne. Den ene er hensynet til at kunsten skal være fri fra politiske føringer. Den andre er behovet for fagekspertise i tilskuddsforvaltningen. Begge deler er av betydning for ensemblepolitikken.

Et rådsorgan på en armlengdes avstand fra politikken antas å sikre kunstens frihet ved at de offentlige tilskuddsmidlene her disponeres av oppnevnte representanter fra kulturlivet, og ikke av departement, regjering og storting. Som nevnt fastsetter Stortinget den økonomiske rammen for Norsk kulturfond i statsbudsjettet. Regjeringen fastsetter deretter gjennom kongelig resolusjon grovfordelingen mellom de ulike hovedformålene i Kulturfondet. De overordnete rammene legges således av politikerne, mens vurderingen av de enkelte tilskuddene foretas av Kulturrådet. Det samme prinsippet ligger for øvrig til grunn for Norges forskningsråd som strategisk forskningspolitisk aktør og forvaltningsinstans for per i dag 3,6 milliarder kroner til forskningsformål. Forskningsrådet har den nødvendige legitimiteten i forskningsverdenen, ettersom beslutningene tas av fagkomiteer med forskerrepresentasjon.

Som man vil se i avslutningskapitlet, anser jeg kulturrådsmodellen som mest hensiktsmessig i ensemblepolitikken, både ut fra hensynet til kunstens frihet og ut fra behovet for fagekspertise i forvaltningen.[59]

Ordninger under forvaltning av organisasjoner

De siste års statlige satsing på jazzen førte til opprettelsen av fem regionale jazzsentre. Statstilskuddene til disse går gjennom Norsk jazzforum. Både Norsk jazzforum og de regionale jazzsentrene er betydelige aktører i ensemblepolitikken. Statsmidlene som forvaltes av disse organisasjonene, går både som driftsstøtte til jazzensembler, som støtte til formidling av jazzensemblenes tilbud og som støtte til arrangørleddet i jazzen.

På samme måte ble også en andel av den nasjonale rockesatsingen stilt under forvaltning av organisasjonslivet. Det gjelder avsetningen til Musikkverkstedordningen, som forvaltes av Norsk Musikkråd. Den andre ordningen med bakgrunn i denne satsingen, turné-, transport- og festivalstøtteordningen for rock og beslektede musikkformer, ble imidlertid lagt til Rikskonsertene og deretter overført til Kulturrådet i 2000.

I tillegg til disse ordningene forvalter også andre musikkorganisasjoner ikke ubetydelige statlige tilskuddsmidler. Foreningen Ny Musikk driver i kraft av statsbevilgningen sitt eget samtidsmusikkensemble og fordeler dessuten støtte til konsertarrangører.

Fordeler og ulemper ved å delegere forvaltningsansvaret for statsmidler til organisasjonene er nærmere drøftet i avslutningskapitlet.

---

59 I kulturpolitikken ble konfliktstoffet i kulturrådsmodellen aktualisert sist høst, da Stortinget grep inn i Kulturrådets fordeling av tilskudd fra Støtteordningen for fri scenekunst. På Stortinget viste man til det konstitusjonelle prinsipp som gir de folkevalgte det suverene ansvaret for disponeringen av statens midler. Kulturrådet viste på sin side til at Stortinget gjennom statsbudsjettet overlater den faglige forvaltningen av Norsk kulturfond til Kulturrådet. Selv om det konstitusjonelle prinsipp er entydig, mener jeg at det bør herske liten tvil om rollefordelingen på dette punktet. På kulturområdet, som på forskningsområdet, er det politikernes ansvar å legge de overordnede, strategiske rammene for politikken. Vurderingene av enkeltsaker krever en fagekspertise som politikerne ikke har. En lignende konflikt oppsto i forskningspolitikken våren 2002, da Stortinget overprøvde Forskningsrådet i en sak som gjaldt fordeling av midler til medisinsk forskning. Denne saken vakte mer oppsikt enn den som gjaldt scenekunstmidlene, og Dagsavisen karakteriserte på lederplass framgangsmåten som udemokratisk (Dagsavisen 14.5.2002).

Generelle tilskudd til musikkensembler

Kulturrådets ensemblestøtte

Som nevnt tidligere har Norsk kulturråd for tida to ulike ordninger for generelle tilskudd til musikkensembler. Dels opprettet Kulturrådet i 1997 en ensemblestøtteordning for prosjektstøtte til «musikkensembler på høyt kunstnerisk nivå». Denne går under betegnelsen ensemblestøtteordningen. Dels forvalter Kulturrådet fra 2000 tilskuddene til noen enkeltensembler som tidligere mottok støtte som faste tiltak over statsbudsjettets musikkapittel. Disse faste tilskuddene omtales som ensembletilskuddene. Ved overføringen av sistnevnte tilskudd til Kulturrådet sørget man for å legge dem inn i Norsk kulturfond, hvor ensemblestøtteordningen også ligger, dette med sikte på å samordne de to tilskuddsformene.

Gjennom ensemblestøtteordningen fordeles det relativt beskjedne prosjektbeløp til et større antall ensembler, mens ensembletilskuddene er ganske store beløp til et mindre antall ensembler. Se oversikter nedenfor.

Ensemblestøtteordningen

Ensemblestøtteordningen ble opprettet i 1997 som en prosjektstøtteordning for det utenominstitusjonelle musikkliv. Gjennom de seks årene ordningen har fungert, har den fått økende oppmerksomhet, både kulturpolitisk og blant søkerne. Kulturrådet har i sine budsjettsøknader til Kultur- og kirkedepartementet prioritert ordningen høyt og fått gjennomslag for en økning av potten fra 1 million kroner i 1997 til 6,5 millioner kroner i 2002. Antall søknader har i samme periode økt fra 42 til 104, antall tildelinger har økt fra 10 til 37.

Tabell 4 Ensemblestøtteordningen. Antall søkere og tildelinger, samlet årlig søknadsbeløp og tilskuddsbeløp 1997–2002

	Antall søknader	Samlet søknadsbeløp (mill. kroner)	Antall tildelinger	Samlet tilskuddsbeløp (mill. kroner)
1997	42	10,2	10	1,0
1998	57	11,7	22	2,7
1999	74	21,7	27	4,0
2000	90	26,2	35	5,1
2001	106	26,5	36	7,5
2002	104	27,8	37	6,5

Tabellen ovenfor viser antall søknader per år, samlet årlig søknadssum, antall tildelinger per år og samlet årlig tilskuddsbeløp for ensemblestøtteordningen gjennom hele perioden.

Tildelingen over ensemblestøtteordningen gjennom hele periodenfra starten i 1997 til 2002 er vist i følgende tabell:

Tabell 5 Norsk kulturfond. Ensemblestøtteordningen. Tilskudd 1997–2002

	1997	1998	1999	2000	2001	2002	Sum
Affinis Ensemble		75 000		100 000			175 000
Andersen, Arild		75 000					75 000
Arctic Brass				100 000			100 000
Audun Kleives BITT				100 000	100 000	100 000	300 000
Bergen Barokk					150 000		150 000
Bergen Big Band			100 000	100 000	150 000	100 000	450 000
Bergen Blåsekvintett			100 000	100 000			200 000
Bergen Kammerensemble				100 000			100 000
Bjørn Johansen kvartett					100 000		100 000
Bjørn Klakegg og Harald Skullerud			100 000				100 000
Bodø Sinfonietta					100 000	100 000	200 000
Close Erase				100 000	100 000		200 000
Combo Nations					100 000	100 000	200 000
Damekoret Embla			50 000				50 000
Det Norske Solistkor		100 000	200 000	200 000	400 000	400 000	1 300 000
Dingobats				100 000	100 000		200 000
Ensemble Ernst		75 000	100 000	100 000	150 000	200 000	625 000
Frode Gjerstad Trio						50 000	50 000
Geir Lysne listening ensemble				200 000	250 000	200 000	650 000
Gjøvik Sinfonietta		150 000					150 000

Tabell 5 Norsk kulturfond. Ensemblestøtteordningen. Tilskudd 1997–2002 (forts.)

	1997	1998	1999	2000	2001	2002	Sum
Grex Vocalis				100 000	100 000	100 000	300 000
Grieg Trio		100 000	200 000	200 000	250 000	250 000	1 000 000
Håkon Kornstad trio				100 000			100 000
Hedmark Sinfonietta	40 000						40 000
Henning Gravrok Band	100 000	100 000					200 000
Jaga Jazzist						100 000	100 000
Jan Gunnar Hoff Group		75 000	150 000	150 000	100 000	75 000	550 000
Karvan					60 000	75 000	135 000
KVARTS						100 000	100 000
Kvitretten	100 000	100 000	150 000				350 000
Magnetic North Orchestra	200 000	200 000	200 000			200 000	800 000
Marit Sandvik Band				75 000			75 000
Midtnorsk Solistensemble		50 000					50 000
Nils Petter Molvær og Khmer						100 000	100 000
No Spaghetti Edition					100 000	200 000	300 000
Nordic Voices				200 000	200 000	200 000	600 000
Norsk Barokkorkester				200 000	500 000	500 000	1 200 000
Oslo Domkor			150 000	150 000		150 000	450 000
Oslo Nye Ensemble		100 000					100 000
Oslo Sinfonietta		650 000	700 000	850 000	890 000	940 000	4 030 000
Oslo Strykekvartett	100 000		150 000	200 000		200 000	650 000
Petter Wettre Trio			100 000	100 000	100 000	100 000	400 000
POING						100 000	100 000
Pro Musica Antiqua	100 000					50 000	150 000
Quaternion		75 000					75 000

Tabell 5 Norsk kulturfond. Ensemblestøtteordningen. Tilskudd 1997–2002 (forts.)

	1997	1998	1999	2000	2001	2002	Sum
Quattro Stagioni			100 000				100 000
Ringve Kammerensemble				50 000			50 000
Rosseland/ Wallumrød/ Eick-trio		75 000	100 000				175 000
Rudlende					100 000		100 000
Saxofon Concentus	100 000	100 000	100 000	100 000	200 000	150 000	750 000
Schola Sanctae Sunnivae				150 000	150 000		300 000
Sigurd Ulveseth Kvartett		50 000	100 000	100 000			250 000
SISU slagverktrio	100 000	100 000	200 000	200 000	200 000	200 000	1 000 000
SPUNK				100 000	100 000	100 000	300 000
Stavanger Samtidsensemble			100 000				100 000
Supersilent				100 000	100 000	100 000	300 000
Tango Concertino	60 000						60 000
Telemark Kammerorkester		150 000	150 000	50 000	150 000	100 000	600 000
ter Jung sekstett		75 000					75 000
The Brazz Brothers	100 000	100 000	100 000				300 000
The Source				100 000	100 000	100 000	300 000
The Thing						100 000	100 000
Transjoik						150 000	150 000
TRI-DIM				100 000			100 000
Trio Mediæval					100 000	100 000	200 000
Trioen Waring/ Iversen/ Jacobsen					100 000		100 000
Trondheim Jazzorkester					200 000	300 000	500 000
Ungdomssymfonikerne					1 452 300		1 452 300
Urban Connection			100 000	100 000			200 000

Tabell 5 Norsk kulturfond. Ensemblestøtteordningen. Tilskudd 1997–2002 (forts.)

	1997	1998	1999	2000	2001	2002	Sum
UTLA		75 000	100 000	100 000	100 000		375 000
Valkyrien Brass			100 000			100 000	200 000
Vertavo Stryke-kvartett ANS			200 000	200 000	300 000	300 000	1 000 000
Vigleik Storaas Trio			100 000		100 000		200 000
Wibutee						100 000	100 000
Sum	1 000 000	2 650 000	4 000 000	5 075 000	7 502 300	6 540 000	

Selv om ensemblestøtteordningen i dag har en stor, om ikke heldekkende sjangerbredde, var Kulturrådets engasjement på området opprinnelig rettet mot en bestemt sjanger, nemlig samtidsmusikken. Det var fra begynnelsen av 1990-tallet gitt tilskudd, såkalt etableringsstøtte, til samtidsmusikkensembler som BIT 20 Ensemble og Oslo Sinfonietta ut fra et argument om at Kulturrådet, som i en årrekke hadde gitt tilskudd til bestillingsverk, også burde bidra til at flere fikk anledning til å høre de nye verkene. I årsmeldingen for 1995 heter det om ensemblestøtten: «For å sikre gjenbruk av samtidsmusikken gav rådet støtte til ensembler som har nye verk på repertoaret, som Oslo Sinfonietta og BIT 20.» Den samme målsetningen er uttrykt i de etterfølgende årsmeldingene. I de samme årsmeldingene blir det likevel opplyst at det er den skapende kunsten som er Kulturrådets viktigste oppgave på musikkområdet: «Norsk kulturråds hovudmål for musikkområdet er å støtte den 'skapande' delen av norsk musikkliv og vere med på å verne den norske musikkarven og gjere han tilgjengeleg,» som det for eksempel heter i årsmeldingen for 1997.

BIT 20 Ensemble fikk fra 1996 tilskudd som fast tiltak under ymseposten i statsbudsjettets musikkapittel og gikk dermed inn i den lille porteføljen av musikkensembler med faste tilskudd, jf. omtale i neste avsnitt. For ensembler uten slike årvisse tilskudd, blant dem Oslo Sinfonietta, bygde Kulturrådet fra 1996 opp sin ensemblestøtteordning. Ordningen var i drift fra 1997 og fikk allerede fra starten et videre nedslagsfelt enn samtidsmusikken. I 1998 opplyser Kulturrådet at tildelingene hadde en «stor sjangermessig bredde». Blant de 22 tildelingene dette året gikk 13 tilskudd til kategorien klassisk/samtid (omlag halvparten av

disse til samtidsensembler), sju tilskudd gikk til jazzensembler, og ett tilskudd gikk til jazz/folkemusikk (UTLA). Se tildelingstabell nedenfor.

På tross av den satsingen på den utøvende delen av musikklivet som ensemblestøtteordningen representerte, beholdt Kulturrådet i årsmeldingene den generelle formuleringen om at den primære oppgaven er å støtte den skapende delen. Fra 2000 ble imidlertid formuleringen justert slik: «Hovedmålet for musikkområdet er å støtte skapende og utøvende virksomhet på et høyt kunstnerisk nivå og å bidra til vern og formidling av den norske musikkarven.» I årsmeldingen for 2001 leser vi følgende om ensemblestøtteordningen:

> Norsk kulturråd gir tilskott til musikkensemble innanfor ulike sjangrar som gjennom verksemda si har vist eit stort kunstnarisk potensiale. Auken i breidd og kvalitet innanfor musikkensembla har skapt nye høve til å framføre ny musikk og utvida kompetansen i utøvarfeltet.

Det understrekes her at tilskuddene skal gå til «musikkensemble innanfor ulike sjangrar», men vi ser at den tidligere språkbruken henger igjen når det fremdeles er snakk om «utøvarfeltet» og «ny musikk», som om ensemblestøtten bare gjaldt ensembler som spiller ny komposisjonsmusikk. Som sagt har Kulturrådet for lengst utvidet sitt engasjement til sjangere hvor skillet mellom skapende og utøvende virksomhet ikke gir den samme mening, og til sjangere som hovedsakelig spiller eksisterende, eventuelt historisk repertoar. I praksis går det for eksempel per i dag tilskudd til improvisasjonsmusikk og tidligmusikk. Så seint som i årsmeldingen for 2000 het det i den generelle omtalen av musikkarbeidet at Kulturrådet gjennom ensemblestøtten vil bidra til at «flest mulig får høre verkene som komponeres», og til å «sikre gjenbruk av samtidsmusikken» ved å «støtte ensembler som har nye verk på repertoaret». Det ser altså ut som det foreligger et etterslep i språkbruken i forhold til den reelle utvidelsen av målgruppen for ensemblestøtten.

I dag retter ensemblestøtteordningen seg mot en bred vifte av musikkformer. Dersom vi tar utgangspunkt i den kategoriseringen som Kulturrådet selv bruker ved kunngjøringen av tildelingene for 2002, dreier det seg om følgende:

– klassisk/samtid
– tidligmusikk
– vokal
– jazz / rytmisk musikk
– annet

Fordelingen av ensembletilskudd var ved siste tildeling slik:

Tabell 6 Norsk kulturråd. Tilskudd fra ensemblestøtteordningen 2002

Klassisk/samtid		
Bodø Sinfonietta	100 000	
Ensemble Ernst	200 000	
Grieg Trio	250 000	
Oslo Sinfonietta	940 000	
Oslo Strykekvartett	200 000	
POING	100 000	
Saxofon Concentus	150 000	
SISU slagverktrio	200 000	
SPUNK	100 000	
Telemark Kammerorkester	100 000	
Valkyrien Brass	100 000	
Vertavokvartetten	300 000	
Tidligmusikk		
Norsk Barokk Orkester	500 000	
Vokal		
Det Norske Solistkor	400 000	
Grex Vocalis	100 000	
Nordic Voices	200 000	
Oslo Domkor	150 000	Tilsagn om kr 150 000 per år i 2003 og 2004
Trio Mediæval	100 000	
Jazz / rytmisk musikk		
Audun Kleives BITT	100 000	
Bergen Big Band	100 000	
Frode Gjerstad Trio	50 000	
Geir Lysne listening ensemble	200 000	
Jaga Jazzist	100 000	
Jan Gunnar Hoff Group	75 000	
Magnetic North Orchestra	200 000	
Nils Petter Molvær og Khmer	100 000	
No Spaghetti Edition	200 000	Tilsagn om kr 200 000 i 2003
Petter Wettre Trio	100 000	
Supersilent	100 000	

Tabell 6 Norsk kulturråd. Tilskudd fra ensemblestøtteordningen 2002 (forts.)

The Source	100 000	
The Thing	100 000	
Trondheim Jazzorkester	300 000	Tilsagn om kr 300 000 per år i 2003 og 2004
Wibutee	100 000	
Andre		
ComboNations	100 000	
Karvan	75 000	
KVARTS	100 000	
Transjoik	150 000	

Selv om mange sjangere og musikkformer er representert i denne tildelingslisten, er det klart at de såkalte populærmusikalske sjangrene – pop, rock, country, dansemusikk, electronica, DJ-musikk, og så videre – ikke hører hjemme i ordningen. (Blant søkerne til ordningen i 2002 er Dadafon kanskje det eneste bandet som spiller noe som ligner på popmusikk.) Når det gjelder utvalget av ensembler innenfor hver sjanger, er det et hovedinntrykk at tildelingene gjerne, men ikke utelukkende går til de mer nyskapende og eksperimentelle representantene, dette i overensstemmelse med Kulturrådets generelle nyskapningsmål.

Ensemblestøtteordningen ble i utgangspunktet lansert som en prosjektstøtteordning etter modell av Støtteordningen for fri scenekunst.[60] Også prosjektorienteringen er i overensstemmelse med Kulturrådets generelle tildelingspraksis. Søknadene beskriver da også de prosjektene som det søkes om støtte til gjennomføring av.

Men som en kunne vente, måtte det i forvaltningen av ensemblestøtteordningen komme opp et behov for å øke langsiktigheten i finansieringen av enkelte ensembler. Støtteordningens forhistorie varsler allerede om dette. Bakgrunnen for Kulturrådets engasjement på området var som nevnt ønsket om å sikre eksistensgrunnlaget for enkelte større samtidsmusikkensembler med behov for stabil og substansiell støtte. Ettersom det ikke er ansett å være Kulturrådets oppgave å yte faste driftstilskudd til kunstvirksomheter, men snarere engangstilskudd til kunstprosjekter, falt

60 I Årsmeldingen for 1997 omtales ordningen slik: «I 1997 har Kulturrådet etablert ei støtteordning for musikkensemble som har synt eit potensial for drift på høgt kunstnarisk nivå, på same måte som støtteordninga for frie sceniske grupper.»

disse musikkensemblene egentlig utenfor Kulturrådets ansvarsområde. Likevel gikk man inn for å yte treårige såkalte etableringstilskudd. Forutsetningsvis skulle etableringstilskuddene etter treårsperioden avløses av faste tilskudd på statsbudsjettet. For enkelte ensembler ble også dette løsningen.

Det er videre rimelig å anta at innslaget av gjengangere i ensemblestøtteordningen (mer om det nedenfor) kan være et uttrykk for at målgruppen egentlig har behov som strekker seg videre enn det som kan dekkes med prosjektstøtte. Innføringen fra 2002 av muligheter for å søke om flerårig støtte bekrefter dette inntrykket, selv om også denne defineres som prosjektstøtte. Ved søknadsrunden for 2002 gjaldt 62 av til sammen 104 søknader flerårig støtte, det vil si 60 prosent av søknadene. Av disse gjaldt tre søknader toårig støtte, de øvrige treårig. Som det framgår av tabell 6 ovenfor, ble tre ensembler innvilget flerårig støtte, nemlig Oslo Domkor, No Spaghetti Edition og Trondheim Jazzorkester.

Mottakerne av ensembletilskudd til prosjekter kan deles i to grupper etter langsiktigheten i tildelingene:

– ensembler som har fått tilskudd hvert år siden første tildeling
– ensembler som har fått tilskudd én eller to ganger og deretter ikke mer

Ensemblene i den første gruppen har fått jevne eller jevnt økende tilskudd hvert år siden første gang de fikk tilskudd. Det ser med andre ord ut til at en del ensembler er mer eller mindre faste mottakere av ensembletilskudd. Av de totalt 37 som fikk tilskudd i år 2002, faller altså 17, eller 45 prosent, innenfor kategorien «har fått tilskudd i tre år eller mer». I tillegg kommer sannsynligvis også en viss andel av de ensemblene som har mottatt førstegangstilskudd i 2001 og 2002, og som likeledes kan utvikle seg til faste mottakere. Av de 75 ensemblene som har mottatt tilskudd gjennom ordningens historie, utgjør disse 17 ensemblene rundt 25 prosent.

Blant disse har noen hatt jevn økning i tilskuddsbeløp. Det Norske Solistkor har i perioden 1998–2002 gått fra 100 000 kroner i tilskudd til 400 000 kroner. Oslo Sinfonietta, som mottar de uten sammenligning høyeste tilskuddene, har i perioden 1998–2002 fått økt tilskuddet fra 650 000 kroner til 940 000 kroner. Norsk Barokkorkester tilhører den lille gruppen av ensembler som har mottatt årvisse enkelttilskudd fra musikkapitlet i statsbudsjettet, og ved siste tildeling fikk orkestret et tilskudd på 127 000 kroner herfra, men fra 2000 har orkestret også mottatt prosjekttilskudd fra ensemblestøtteordningen – tilskuddet var i

2000 på 200 000 kroner, i 2001 og 2002 på 500 000 kroner. Norsk Barokkorkester er dermed det ensemblet som mottar de nest største prosjekttilskuddene, etter Oslo Sinfonietta. Også Vertavo strykekvartett, slagverkstrioen SISU, Ensemble Ernst og Grieg Trio har mottatt tilskudd i tre år eller mer og har fått økt tilskuddsbeløpet siden de ble inkludert i ordningen.

En del mindre ensembler som kom inn i ordningen på et tilskuddsnivå på 100 000 kroner, har siden blitt liggende på dette nivået. Blant dem er flere mindre jazzensembler, for eksempel The Source, Supersilent og Petter Wettre trio samt samtids-/improvisasjonsensemblet SPUNK. Noen ganske få ensembler har gått litt opp og ned i tilskuddsnivå.

Den andre hovedgruppen er «slengerne» – det vil si ensembler som har fått tilskudd én eller to ganger, men som siden har sluttet å få tilskudd eller ikke har søkt. Det dreier seg om 31 ensembler, med andre ord rundt 40 prosent av alle ensemblene som har vært innom ordningen.

Ut fra alt dette kan man konkludere med at ensemblestøtteordningen i tillegg til å fungere som en ren prosjektstøtteordning også ser ut til å dekke behovet hos enkelte ensembler for langsiktighet og forutsigelighet i finansieringen. Det er for eksempel vanskelig å oppfatte de relativt sett høye og stabile tilskuddene til Oslo Sinfonietta som prosjektstøtte. Det er mer rimelig å sammenligne dem med de faste driftstilskuddene som BIT 20 Ensemble siden 1996 har mottatt over statsbudsjettets musikkapittel (se nedenfor). Likeledes er det naturlig å betrakte tilskuddene til Norsk Barokkorkester som et supplement til det relativt lave faste driftstilskuddet og som et virkemiddel til å sikre virksomhet og kontinuitet i orkestret. Spørsmålet om å differensiere langsiktigheten i ensembletilskuddene etter en eventuell samordning av de to tilskuddsformene, er drøftet i et eget avsnitt i avslutningskapitlet.

Når det gjelder beregningen av størrelsen på tilskuddene fra ensemblestøtteordningen, kan det vises til en generell målsetning i Kulturrådets arbeid om å «toppfinansiere» kunstprosjektene. Det innebærer at ensembletilskuddet i kombinasjon med ensemblets øvrige tilskudd og inntekter skal sikre full gjennomføring av prosjektet slik det er beskrevet i søknadene. Søknadene inneholder budsjetter og finansieringsplaner av varierende detaljering. Den vanlige framgangsmåten er å beskrive et antall prosjekter, summere utgifter og inntekter for hvert prosjekt, for til slutt å komme fram til et tallfestet finansieringsbehov eller «underskudd» som legges til grunn for søknadssummen. Slik kommer for eksempel Bodø Sinfonietta i søknaden for 2002 fram til en søknadssum på

681 000 kroner. Ensemblet fikk et tilskudd på 100 000 kroner, altså et beløp som tilsvarer bare 15 prosent av søknadssummen. Dette er ikke uvanlig (selv om det også forekommer tilskudd som praktisk talt tilsvarer det omsøkte beløpet).

Vi antar at den knappe tildelingspraksisen i hovedsak skyldes knapphet på midler, og at det ideelle målet er å bidra til fullfinansiering av prosjektet. Men i 2002 skulle 6,5 millioner kroner fordeles på 37 tilskudd (utvalgt blant 104 søkere), og selv om det er en målsetning i Kulturrådet å «konsentrere midlene slik at de ikke fordeles på et for stort antall ensembler», er det naturlig å inkludere gode ensembler selv om man ikke ser seg i stand til å toppfinansiere prosjektet. Dessuten er det selvsagt mulig å gi tilskudd til bare ett eller et utvalg av de beskrevne prosjektene (men jeg har ikke oversikt over hvor mange tilfeller dette gjelder).

Det er lett å se at en økning av avsetningen til ensemblestøtteordningen – dersom den ikke ble spredd til et større antall ensembler enn i dag – ville ha gitt mulighet til en mer dekkende finansiering av det enkelte prosjektet, med bedre prosjektgjennomføring som resultat. Eller den ville gitt mulighet til finansiering av flere av det enkelte ensemblets omsøkte prosjekter, med bedre generell kontinuitet i ensemblets virksomhet som resultat.

Ensembletilskuddene

Tilskuddene til de sju ensemblene som i noen år har figurert som ymse faste tiltak i Kultur- og kirkedepartementets budsjett, er fra 2000 lagt under Kulturrådets forvaltning. Følgende tabell viser utviklingen av tilskuddene de siste fire årene – som vi ser, dreier det seg om en rent inkrementell økning fra år til år:

Tabell 7 Norsk kulturfond. Ensemblestøtte, enkelttilskudd 1999–2002

	BIT 20 Ensemble	The Brazz Brothers	Det Norske Kammer-orkester	Norsk Barokk-orkester	SØYR	Tronheim-Solistene	Ungdoms-symfonikerne
1999	1 010 000	500 000	3 509 000	117 000	155 000	916 000	1 372 000
2000	1 069 000	529 400	3 715 000	123 600	163 700	970 000	1 452 300
2001	1 069 000	529 400	3 715 000	123 000	163 700	970 000	
2002	1 100 000	545 000	3 830 000	127 000	170 000	1 000 000	1 500 000

Etter at ansvaret ble overlatt til Kulturrådet, har det vært en målsetning å integrere disse tilskuddene i Kulturrådets egen prosjektstøtteordning. Derfor ble midlene også lagt inn i Norsk kulturfond, hvor avsetningen til ensemblestøtteordningen ligger. I årsmeldingen for 2001 sier Kulturrådet om samordningen av de to tilskuddsformene:

> Det er framleis stor skilnad på tilskottsnivået til ensembla som tek mot «faste» tilskott, og ensembla som får prosjektstøtte frå Kulturrådet. Før rådet kan samordne tilskotta til musikkensembla (einskildtiltak) og ensemblestøtta (prosjektstøtte) til ei ordning, er det eit mål å utlikne tilskottsnivået.

Ettersom man ikke uten videre kan redusere eller innstille det statlige engasjementet overfor ensembler som har mottatt faste tilskudd i flere år, vil utligningen kreve en økning av den samlede avsetningen. Mer om dette i avslutningskapitlet.

Tilskudd til aspiranter

Enkelte ensembler har fått tilskudd til ansettelse av aspiranter gjennom statens aspirantordning. Denne ordningen administreres av Kulturrådet. I 2001 var følgende virksomheter på musikkområdet inkludert i ordningen:

Tabell 8 Aspirantordningen 2001

Midtnorsk Jazzsenter	musiker/komponist	Erlend Skomsvoll
NoTAM	komponist	Lars Petter Hagen
Nordnorsk Jazzsenter	musiker	Tore Johansen
SISU	musiker	Bjørn Skansen
BIT 20 Ensemble	musiker	Edvin Østvik
Oslo Sinfonietta	komponist	Trond Olav Reinholdtsen

Støtteordningen dekker utgiftene til aspirantstillingen i lønnstrinn 17, tilsvarende rundt 280 000 kroner – et substansielt økonomisk tilskudd for et hvilket som helst ensemble. Aspirantordningen skal primært tjene til «å gi kunstnere i etableringsfasen mulighet til å utvikle seg kunstnerisk og etablere seg i det yrket hun eller han har valgt» – men ordningen gir selvsagt også vertsinstitusjonen nye muligheter. Ordningen er av særlig betydning for de frie kunstvirksomhetene, ettersom disse normalt ikke har muligheter til å engasjere kunstnerisk personale på heltidsbasis. Aspi-

rantstillingene i tabellen ovenfor er så vidt jeg kan se de eneste eksemplene på heltidsengasjementer i ensemblefeltet.

Tilskudd til bestillingsverk

Som omtalt i kapittel 2 er framføring av nye, komponerte verk en viktig del av virksomheten for mange ensembler. Mange av dem mottar støtte til bestillingsverk fra ulike offentlige ordninger, og i ensemblepolitikken er det all grunn til å rette oppmerksomheten mot disse ordningene. Jeg har tidligere omtalt det skapende arbeidet som foregår i alle sjangere. I alle sjangere utvides repertoaret fortløpende med nye verk/låter, og i alle sjangere kan slik virksomhet i prinsippet gjøres på bestilling. Det er derfor ingen grunn til at bestillingsverksstøtten forbeholdes de tradisjonelle komposisjonsmusikksjangrene, noe jeg kommer tilbake til i avslutningskapitlet.

Kulturrådets bestillingsverksordning

Kulturrådet har i mange år hatt en ordning for tilskudd til bestillingsverk, dette i tråd med rådets hovedmål på musikkområdet om «å støtte den 'skapande' delen av norsk musikkliv».[61] I 2000 overtok rådet i tillegg forvaltningsansvaret for en bestillingsverksordning for orkestermusikk som tidligere lå i Rikskonsertene, og denne ble ved overføringen samordnet med Kulturrådets egen ordning. Om bestillingsverksordningen heter det i Kulturrådets årsmelding for 2001:

> Kulturrådet gir tilskott til tingingsverk til organisasjonar, orkester/ensemble og konserterande solistar. Det blir lagt vekt på nyskaping og høg kvalitet. Høve til ombruk er ein viktig faktor, vidare at musikken blir gjort tilgjengeleg for flest mogeleg. Tingingsverk som involverer barn og unge, gjerne i samarbeid med profesjonelle, har òg vore ei viktig prioritering.

På hjemmesidene til Kulturrådet er bestillingsverksordningen presentert slik:

> Norsk kulturråd ønsker å støtte den skapende delen av norsk musikkliv gjennom å stimulere til mangfold og nyskapende virksomhet gjennom årlig å finansiere et stort antall bestillingsverk. Formålet er å gjøre norsk samtidsmusikk tilgjengelig for flest mulig. […] Organisasjoner, framføringsinstitusjoner og ensembler kan søke om støtte til ulike bestillingsverk, ny orkestermusikk og musikkdramatiske verk (opera). Søkna-

61 Norsk kulturråds årsmelding for 1997.

den bør være knyttet til et fastlagt program. I særlige tilfeller kan enkeltutøvere/musikere komme i betraktning ved tildeling av midler. Det er da en forutsetning at vedkommende er konserterende solist.

Kulturrådet disponerte i 2001 en avsetning på 2,5 millioner kroner til bestillingsverksordningen. Midlene ble fordelt på 46 verk, hvilket gir et gjennomsnitt på 55 000 kroner. Nesten alle verkene ligger innenfor feltet klassisk samtidsmusikk. Unntak er et tilskudd til Norsk jazzforum på 85 000 kroner som skal gå til «storbandjazzkomposisjonar», videre har Riska menighet fått tilslag på sin søknad om støtte til et verk innenfor «folkemusikk/jazz» av Eivind One Pedersen, og Storbandfestivalen i Sandvika får støtte til «verk for symfoniorkester med jazzkvintett som solistgruppe» – endelig får Trondheim Kammermusikkfestival støtte til «kammermusikk for messingkvintett og to vokal» av jazzmusikeren Jon Balke. Dessuten teller vi ett filmmusikkprosjekt, ett dansemusikkprosjekt og fire musikkteater- eller teatermusikkprosjekter. (I 2002 synes Kulturrådet å ha utvidet nedslagsfeltet noe og har blant annet gitt støtte til Anneli Dreckers komposisjon Memorium for Festspillene i Nord-Norge.)

Det Norske Komponistfond

En viktig kilde for finansiering av bestillingsverk er Det Norske Komponistfond. Dette fondet er finansiert ved en lovbestemt prosentvis avsetning fra TONO-midlene. Tilskuddene fra fondet utbetales direkte til komponisten, men resultatet for de angjeldende utøverne og ensemblene er det samme, nemlig finansiering av nye komposisjoner som kan inngå i repertoaret. I 2001 gikk det 4,2 millioner kroner til dette formålet, fordelt på 95 tildelinger. Gjennomsnittstilskuddet lå på 44 000 kroner. Også i denne ordningen ligger hovedvekten på samtidsmusikken, men det er her et sterkere innslag av komposisjoner innenfor jazz og populærmusikk samt sjangerkryssende musikk. Av 95 tildelinger gikk omlag en fjerdedel til slike komposisjoner.

Fond for lyd og bilde

Det er også mulig å søke om tilskudd til bestillingsverk fra Fond for lyd og bilde. I oversikten over tildelinger i 2001 under den generelle kategorien «musikk» finner vi 16 bestillingsverk som sammenlagt mottok 385 800 kroner. Hovedvekten ligger også her på klassisk samtidsmusikk, i noe mindre grad på jazz.

Andre

Gjennom Komponistenes vederlagsfond kan komponistene søke om arbeidsstipend. Disse går i de fleste tilfellene til framstilling av nye verk. Selv om også disse tilskuddene går til komponistene, kommer de indirekte utøverne og ensemblene til gode i form av nytt repertoar.

Det er mulig å søke om bestillingsverksstøtte fra nordiske ordninger som NOMUS. Herfra kom det i 2001 ni Norge-relaterte tilskudd til bestillingsverk til en samlet sum av 403 000 SEK.

Det er også andre eksempler på repertoarutviklingsprosjekter. På initiativ fra sjangerutvalget for Jazz i Musikkverksted-ordningen ble det i 2001 igangsatt et prosjekt som skal bidra til at det blir skrevet nye komposisjoner for storband. Prosjektet skal gå over tre år og finansieres med tilskudd fra Musikkverkstedordningen, Norsk kulturråd, Norsk Musikkråd samt midler fra Norsk jazzforum. Ti norske komponister ble invitert til å skrive hvert sitt verk, som skal stilles til disposisjon for medlemsensemblene i Norsk jazzforum. Første del av prosjektet avsluttes med at verkene urframføres på Storbandfestivalen i Sandvika i september 2002. Det utarbeides også pedagogiske materiell i tilknytning til de nye verkene.

Tilskudd til plateinnspillinger

Plateutgivelser er en betydelig utgiftspost for mange av de frie, profesjonelle musikkensemblene, mens inntektene fra platesalget ikke alltid er like betydelig. Plateutgivelser er derfor et formål som det offentlige yter støtte til.

Fond for lyd og bilde

Fond for lyd og bilde er her den viktigste finansieringskilden. I 2001 var avsetningen til plateinnspillingsstøtte totalt på 7,8 millioner kroner (mot 4,9 millioner kroner til øvrige musikkformål). Fondet yter støtte etter søknad fra så vel kunstnere som plateselskaper.

I 2001 gikk det 61 plateinnspillingstilskudd til kunstnere til en samlet sum av 3 millioner kroner. Tilskuddene lå på mellom 10 000 og 89 000 kroner, med et gjennomsnitt på 49 000 kroner.

Videre gikk det 64 plateinnspillingstilskudd til plateselskaper til en samlet sum av 4,8 millioner kroner. Disse tilskuddene lå på mellom 30 000 og 200 000 kroner, med et gjennomsnitt på 75 000 kroner.

Kulturrådets klassikerstøtte

Kulturrådet har i perioden 1999–2003 et eget program med tilskudd til klassiske plateinnspillinger, den såkalte klassikerstøtten for fonogramområdet. I Kulturrådets årsmelding for 2001 heter det om programmet:

> Kulturrådet vil betre formidlinga av komposisjonsmusikk frå Noreg ved å støtte utgjevingar gjennom Klassikarstøtta for fonogramområdet. Støtte blir gitt til innspeling av verk som har varig verdi eller som det av kulturhistoriske grunnar er viktig å dokumentere.
>
> Det vert òg gitt tilskott til kvalitetsutgivingar for barn og unge og til formidling av kulturarven i Noreg gjennom støtte til utgivingar av «historiske opptak» og prosjekt som dokumenterar utøvartradisjonar i Noreg.

Det ble i 2001 gitt 20 tilskudd til en samlet sum av 2,7 millioner kroner. Tilskuddene lå på mellom 15 000 og 860 000 kroner, og gjennomsnittet var på 134 000 kroner. Ordningen gjelder, som man vil se, innspillinger med både solister, ensembler og orkestre. Blant de involverte ensemblene finner vi også ensembler med tilskudd fra ensemblestøtteordningen, som SISU slagverktrio og Oslo Sinfonietta.

Kulturrådets innkjøpsordning for fonogrammer

I tillegg til de omtalte ordningene som gir tilskudd til produksjon av plateinnspillinger, har Kulturrådet en innkjøpsordning for fonogrammer. Ordningen ble startet opp rundt 1990, og forvaltningen lå gjennom hele 1990-tallet hos Norsk Musikkinformasjon. Fra 2000 ble ordningen tilbakeført til Kulturrådet, og avsetningen til innkjøpene er lagt inn i Norsk kulturfond. Det er imidlertid fremdeles Norsk Musikkinformasjon som står for den praktiske håndteringen av ordningen: Det kjøpes inn et antall eksemplarer av utvalgte innspillinger, og disse distribueres til biblioteker og kommunale musikkskoler. I årsmeldingen for 2001 heter det om støtteordningen:

> Kulturrådet gir støtte til ein brei produksjon og distribusjon av kvalitetsfonogram med musikk av opphavsmenn og utøvarar i Noreg gjennom Innkjøpsordninga for fonogram.
>
> Det blei gjort endringar i distribusjonen av innkjøpte fonogram til norske mottakarar i 2001. Biblioteka blir prioriterte framfor musikkskolane i utvalet av nye mottakarar, men kommunar som til no har vore representerte med berre ein mottakar, skal ikkje risikere å falle heilt ut av ordninga.

I 2001 var avsetningen til innkjøp 6,2 millioner kroner, og det ble kjøpt inn enten 430 eller 550 eksemplarer av i alt 72 titler. Som man vil se,

omfatter ordningen innspillinger med en rekke frie, profesjonelle musikkensembler.

Tilskudd til turné, reise og transport

Som omtalt i kapittel 2 ovenfor har de frie, profesjonelle musikkensemblene store utgifter til reise og transport i forbindelse med turneer og konsertoppdrag i inn- og utland. Tilskudd til turné, reise og transport formidles gjennom flere offentlige ordninger.

TTF-ordningen

Den tyngste ordningen på dette området er Kulturrådets turné-, transport- og festivalstøtte til rock og beslektede musikkformer (TTF-ordningen). Turnétilskuddene fra denne ordningen beløp seg i 2001 til 2,5 millioner kroner. Om ordningen heter det i Kulturrådets årsmelding for 2001:

> Norsk kulturråd gir støtte til arrangørar og artistar på turné innanfor dei populærmusikalske sjangrane. Målgruppa er utøvarar og grupper, managarar og plateselskap og arrangørar på spelestader. Artistar med eit nyskapande og personleg uttrykk innanfor sin sjanger, og med eit marknadspotensial for lansering og arrangørar som kan vise til ein spennande programprofil innanfor feltet, blir prioriterte.

TTF-ordningen var blant de tilskuddsordningene som Kulturrådet overtok forvaltningen av i 2000, og den drives som delegert forvaltningsoppgave, med budsjettplassering i post 74 Tilskudd til faste tiltak under Norsk kulturråd i kapittel 320 Allmenne kulturformål i statsbudsjettet. TTF-ordningen ble i sin tid opprettet med midler som var utløst av en særlig nasjonal rockesatsing, og dette forklarer sjangeravgrensningen. (Det andre store tiltaket som ble realisert gjennom denne rockesatsingen, var Musikkverkstedordningen.) TTF-ordningen ble i noen år på 1990-tallet administrert av Rikskonsertene som delegert forvaltningsoppgave, før den ble overtatt av Kulturrådet.

TTF-ordningen har tre ulike formål. Dels går det (a) tilskudd til innenlands turnering og (b) tilskudd til utenlands turnering, dels går det (c) tilskudd til arrangører. Arrangørdelen av TTF-ordningen er omtalt nærmere i kapittel 4. I 2001 var avsetningen til TTF-ordningen på 4 millioner kroner, hvorav turnétilskuddene utgjorde 2,5 millioner kroner. Midlene fordelte seg slik:

Tabell 9 Turné-, transport- og festivalstøtten. Hovedfordeling 2001

	Antall tildelinger	Samlet tilskuddsbeløp
Artister på turné i Norge	33	827 500
Artister på turné i utlandet	40	1 682 500
Festivaler og arrangører	38	1 467 000

Til innenlandsturneer gikk det 33 tilskudd til en samlet sum av 827 500 kroner. Tilskuddene lå her på mellom 11 000 og 50 000 kroner, og gjennomsnittlig tilskudd var på 26 000 kroner. Til utenlandsturneer gikk det 40 tilskudd til en samlet sum av 1 682 500 kroner, og tilskuddene var på mellom 7500 og 100 000 kroner, med et gjennomsnitt på 42 000 kroner.

Fond for lyd og bilde

Fond for lyd og bilde har på musikkområdet hovedvekt på tilskudd til plateinnspillinger, men gjør også en avsetning til andre, generelle musikkformål. Innenfor denne generelle avsetningen – som i 2001 beløp seg til 4,9 millioner kroner – veier turnéstøtten tungt: I 2001 gikk 95 tilskudd til en samlet sum av 2,5 millioner kroner til turneer i inn- eller utland.

Utenriksdepartementets musikkarbeid

Utenriksdepartementet og utenriksstasjonene gir tilskudd til en rekke kulturarrangementer i utlandet og initierer også selv slike arrangementer. Det er seksjon for kultur- og norgespresentasjon – i avdeling for presse, kultur og informasjon – som har ansvaret for kulturarbeidet. Seksjonen disponerte i 2001 en avsetning på 4,8 millioner kroner til musikkprosjekter i utlandet. Det forelå ved fullføring av denne utredningen ennå ikke noen oversikt som viser fordelingen av denne avsetningen i detalj, men blant prosjektene i 2000 kan jeg nevne mønstringen av norske jazzmusikere ved MusikTriennale i Köln. Denne mønstringen omfattet rundt 60 musikere som ga i alt 13 konserter.

Blant postene under musikkavsetningen finner vi blant annet de såkalte ad-hoc-tilskuddene, som går til kunstnerinitierte prosjekter, det vil si til norske kunstneres internasjonale virksomhet. I 2001 gikk det ad-hoc-tilskudd til i alt 52 ulike musikkprosjekter, til en samlet sum av 899 200 kroner. Tilskuddene lå på mellom 5 000 og 40 000 kroner, med et gjennomsnitt på 17 000 kroner.

Det er nedsatt rådgivende utvalg for hvert av kunstområdene som avgir innstilling om disponeringen av ad-hoc-midlene.

I 2000 overtok seksjonen også forvaltningsansvaret for en kulturavsetning på bistandsbudsjettet som tidligere ble fordelt av NORAD. Fra denne avsetningen gikk det i 2001 tilskudd til 24 musikkprosjekter til et samlet beløp av 6,8 millioner kroner. Enkelte av prosjektene var relatert til ensemblefeltet, som «Festival/ turné/workshop» i Kina med The Brazz Brothers.

Andre

Fond for utøvende kunstnere yter turnéstøtte innenfor sin musikkavsetning, men dette framgår ikke av tildelingslistene, som kun gir opplysninger om musikksjanger og utøverinstrument.

Også Norsk jazzforum tilbyr økonomisk støtte til turnévirksomhet. Såkalt ad-hoc-støtte går til toppfinansiering av enkelte turneer i inn- og utland. Men i tillegg har man et opplegg hvor organisasjonen selv tar en produsentrolle i planleggingen og gjennomføringen av turneer. I 2001 produserte Norsk jazzforum nasjonale turneer med sju ensembler. Det samlede antall konserter for disse gikk opp i 54. Kostnaden for Norsk jazzforum var 1 million kroner. Deltagelse i dette opplegget innvilges etter søknad fra ensemblene. I 2001 kom det i alt 143 søknader. Ad-hoc-støtten beløp seg i 2001 til 987 000 kroner. (Dette beløpet inkluderer prosjektstøtte til jazzklubber og jazzfestivaler uten statstøtte.)

Norsk jazzforum driver dessuten et prosjekt som kalles «Formidling av jazz til utlandet». Her utvikles det internasjonale kontaktnettet, blant annet gjennom samarbeid med Utenriksdepartementet. I 2001 ble følgende prosjekter gjennomført:

- I samarbeid med UD og Vossajazz ble et slovensk slagverkensemble invitert til å holde konserter på Vossajazz.
- Tre jazzband – Krøyt, Skomsork og Dadafon – deltok på Jazzkaar-festivalen i Estland.
- Norsk jazzforum er involvert i «Norske Jazzdager i Hamburg», der i alt 50 norske musikere fordelt på seks ulike prosjekter deltar.

Arrangørstøtte

Offentlige tilskudd til arrangører kommer ensemblefeltet til gode indirekte, og de må betraktes i sammenheng med de tilskuddsformene som treffer ensemblene direkte (i form av generelle tilskudd, aspirantstøtte, bestillingsverksstøtte, innspillingsstøtte og reisestøtte – som omtalt i de foregående kapitlene). Offentlig støtte bidrar til å styrke økonomien til musikkfestivaler og andre konsertarrangører og setter dem i stand til å engasjere ensemblene mot honorarer av varierende størrelse. En betydelig innsats av offentlig arrangørstøtte på et gitt felt vil kunne ha en merkbar virkning for musikerne og ensemblene på dette feltet, både kunstnerisk/formidlingsmessig og økonomisk. Jazzen er et felt som det kunne være interessant å undersøke nærmere med henblikk på en slik effekt.

Det går støtte til arrangørleddet gjennom en rekke ulike statlige tilskuddsordninger og nasjonale fondsordninger. Jeg skal her omtale de viktigste.

Kulturrådets festivalstøtteordning

I tillegg til statstilskuddene til fire festivaler som kategoriseres som knutepunktinstitusjoner i statsbudsjettets musikkapittel – det dreier seg om Festspillene i Bergen, Festspillene i Nord-Norge, Olavsfestdagene i Trondheim og Molde International Jazz Festival, som samlet mottok 16,4 millioner kroner i 2001 – er Kulturrådets festivalstøtteordning en viktig tilskuddsordningen på dette feltet.

I 2001 ble det fordelt i alt 41 festivaltilskudd til en samlet sum av 21,8 millioner kroner over denne ordningen. Tilskuddene lå på mellom 50 000 kroner (Fartein Valen-dagene) og 2,6 millioner kroner (Ultimafestivalen), med et gjennomsnitt på 532 000 kroner. Tilskuddene ble fordelt til festivaler i følgende kategorier, med en noenlunde jevn fordeling av støttemidlene mellom kategoriene:

- rytmisk musikk
- jazz
- samtidsmusikk
- klassisk/kammermusikk
- folkemusikk
- festspill

Om festivalstøtteordningen skriver Kulturrådet i årsmeldingen for 2001:

> Musikkfestivalane er viktige formidlarar av eit breitt spekter av ensemble, musikksjangrar og uttrykk som i mindre grad blir teke vare på av dei institusjonelle arrangørane på musikkfeltet. Festivalar som får tilskott, skal ha høg kvalitet, bli arrangert kvart eller annenkvart år og vare i minst to dagar. […] Ved utlysinga av midlar til festivalar for 2002 har Kulturrådet opna for å kunne søkje tilskott for inntil tre år. Tilsegner om fleirårige tilskott er gitt på vilkår av at søkjaren kan dokumentere tilskott frå eigen region for den omsøkte perioden.

TTF-ordningen

Kulturrådets turné-, transport- og festivalstøtteordning (TTFordningen) gjelder rock og beslektede former. I tillegg til å tilby musikere og grupper tilskudd til turneer i innland og utland (jf. ovenfor) retter TTF-ordningen seg også mot arrangørleddet. Samlet gikk det 1,5 millioner kroner til i alt 38 arrangører. Som man vil se, gikk det tilskudd til rockeklubber, studentersamfunn og andre foreninger, musikkafeer, konsertscener samt mindre festivaler. Størrelsen på tilskuddet strakk seg i 2001 fra 10 000 kroner (for eksempel Skien Musikkforum) til 120 000 kroner (Øyafestivalen), med et gjennomsnitt på 39 000 kroner.

LOK-ordningen

Gjennom ordningen tilskudd til lokale musikktiltak (LOK-ordningen) gir Kulturrådet støtte til en lang rekke lokale konsertarrangører over hele landet. Det dreier imidlertid i ganske stor grad om arrangementer i amatørfeltet eller det semiprofesjonelle feltet, og de profesjonelle ensemblene er i liten grad representert. Det ble i 2001 gjort en avsetning på 5,6 millioner kroner til formålet.

Ordningen var blant dem som ble overført fra Rikskonsertene til Kulturrådet i 2000. Om LOK-ordningen skriver Kulturrådet i årsmeldingen for 2001:

> Tilskottsordninga for lokale musikktiltak rettar seg mot aktørar i det lokale og regionale musikklivet og stør konsertverksemd og andre prosjekt. Støtteordninga søkjer å vere med på å gi stabilitet og kvalitet i det lokale og regionale arrangørleddet. Ordninga er med på å komplettere dei andre satsingane. Til dømes blir det gitt støtte til mindre musikkfestivalar som ikkje tek mot tilskott frå festivalstøtteordninga. I tildelingane prøver ein å få til ei god geografisk og sjangermessig spreiing av midlane.

Fond for lyd og bilde

Fond for lyd og bilde gir på musikkområdet hovedsakelig tilskudd til plateproduksjoner (jf. ovenfor), men under den generelle kategorien musikk går det tilskudd til en rekke andre formål, herunder tilskudd til arrangører. I 2001 gikk omlag 75 av 199 tilskudd under denne kategorien til arrangører, og disse tilskuddene utgjorde i sum rundt 1,7 millioner kroner.

Det dreide seg blant annet om 21 mindre festivaler (blant dem mange som også fikk tilskudd fra ordningene som er omtalt i de foregående kapitlene), jazzklubber, viseklubber, organisasjoner og foreninger samt orkestre, ensembler og enkeltmusikere. Det minste arrangørtilskuddet var på 4 000 kroner og gikk til Ny Musikks Nordlandsgruppe. De største tilskuddene var på 50 000 kroner og gikk til noen festivaler samt en konsert med Ole Paus.

Norgesnettet

I statsbudsjettet er det gjort en avsetning på 5,4 millioner kroner til Norgesnettet. Norgesnettet er en sammenslutning av 21 spillesteder for rytmisk musikk.

Norsk jazzforum

Gjennom statstilskuddet til Norsk jazzforum går det betydelige midler til arrangørleddet i jazzen. Norsk jazzforum hadde i 2001 et statstilskudd på 7,2 millioner kroner under musikkapitlets ymsepost. I dette beløpet var det inkludert en avsetning på 4,6 millioner kroner, øremerket formidling.[62]

Norsk jazzforum yter blant annet tilskudd til de fem regionale jazzsentrene, og i 2001 beløp denne støtten seg til 700 000 kroner. Det gikk også tilskudd 48 lokale jazzklubber, jf. tabell 74 bakerst. Av en samlet klubbstøtte på drøyt 1,6 millioner kroner mottok 47 av klubbene et tilskudd på mellom 1 400 kroner (for eksempel Karasjok Musikk-Klubb og Tøyen Jazzklubb) og 90 000 kroner (Bergen Jazzforum) – mens Jazzklubben BLÅ sto i en særstilling, med et tilskudd på 500 000 kroner.

62 Denne avsetningen var i 2000 plassert under post 74 Tilskudd til faste tiltak under Norsk Kulturråd i kap. 320 Allmenne kulturformål, men da med en sum på 3,4 millioner kroner.

Annet

Under avsetningen «Produksjoner, konserter, turneer» gav Kulturrådet i 2001 tilskudd på mellom 25 000 og 100 000 kroner til fem arrangører, herunder tre musikkfestivaler. Også under avsetningen «Andre musikktiltak» gav rådet enkelte arrangørtilskudd.

Kunstnerstøtte

Staten yter kunstnerstøtte gjennom hovedsakelig to ordninger, kunstnerstipendene og garantiinntektene.

Kunstnerstøtten er ikke rettet mot musikkensemblene direkte, men som omtalt i kapittel 2 ovenfor, gjør kunstnerstøtten det økonomisk mulig for mange frilansmusikere å delta i ensembleprosjekter selv om disse er utilstrekkelig finansiert og ikke gir rom for musikerhonorarer. Slik bidrar kunstnerstøtten – på samme måte som andre inntekter musikerne enkeltvis måtte ha annensteds fra – til virksomheten i ensemblene.

Offentlige midler til ensemblefeltet – oppsummering

Nedenfor bringer jeg en tabell som viser de statlige bevilgningene til musikkformål i 2001 fordelt på formål og sjanger. Tabellen må leses med forsiktighet og i sammenheng med de etterfølgende kommentarene. Sjangerfordelingen av de enkelte budsjettavsetningene er i mange tilfeller basert på temmelig grove anslag.

Tabell 10 Statlige bevilgninger til musikk 2001 fordelt på formål og sjanger (mill. kroner) [a]

Kapittel/post	Tilskuddsordning	totalt	klassisk	samtid	jazz	rock	folk	diverse	korps/ amatør
Rikskonsertene[b]									
323/01	Rikskonsertene (off. konserter / internasj.)	10,0	1,7	0,9	1,1	1,6	1,4	3,3	x
323/01	Rikskonsertene (skolekonserter)	33,9	9,6	5,8	5,4	2,3	4,0	6,9	x
323/01	Rikskonsertene (støttefunksjoner)	42,7							
323/01	Rikskonsertene (annet)	6,1							
Orkestre/ ensembler									
323/70	Nasjonale institusjoner (orkester)	133,3	133,3	x					
323/71	Region-/landsdelsinstitusjoner (orkester)	88,9	88,9	x					
323/01	Forsvarets Musikk	4,7							
320/50	Ensemblestøtte (enkelttiltak)	6,5	4,8	1,2	0,5				
Ensembler (prosjektstøtte)									
320/50	Ensemblestøtte (prosjekt)	7,5	3,3	2,9	1,1			0,2	
320/51	Fond for lyd og bilde	1,0						1,0	
VED	Fond for utøvende kunstnere	3,0	0,5	0,4	0,8	0,4	0,5	0,4	
321/73	Aspirantordningen	6,7		4,5	2,2				

Tabell 10 Statlige bevilgninger til musikk 2001 fordelt på formål og sjanger (mill. kroner) [a] (forts.)

Kapittel/post	Tilskuddsordning	totalt	klassisk	samtid	jazz	rock	folk	diverse	korps/ amatør
Bestillingsverk									
320/50	Bestillingsverksordningen	2,5		2,5					
VED	Komponistenes Vederlagsfond	2,0		1,0	0,2	0,5		0,3	
VED	Norsk komponistfond	5,8	x	5,8	x			x	
320/74	NoTAM	1,6		1,6					
VED	NoTAM (Komponistenes Vederfond)	0,2		0,2					
Plateinnspillinger									
320/50	Innkjøpsordningen for fonogrammer	6,1	x	x	x	x	x	(vise) x	
320/50	Klassikerstøtten	2,6	0,9	1,4				0,3	
320/51	Fond for lyd og bilde[c]	7,8	0,6	0,8	1,2	4,0	0,8	0,4	
Turné, reise og transport									
323/78	Turnéstøtte (Operaen og symfoniorkestrene)	2,5	2,5						
320/50	Andre tiltak (musikk)	0,3		x	x			0,3	
320/51	Fond for lyd og bilde	1,9	x	x	x	x	x		
320/74	TTF-ordningen	4,0				4,0			
Arrangører									

Tabell 10 Statlige bevilgninger til musikk 2001 fordelt på formål og sjanger (mill. kroner) [a] (forts.)

Kapittel/post	Tilskuddsordning	totalt	klassisk	samtid	jazz	rock	folk	diverse	korps/ amatør
323/72	Knutepunktinstitusjoner (festspill)	20,4	18,1		2,3				
320/50	Festivalstøtteordningen	21,8	3,4	3,5	4,9	3,2	3,2	3,6	
320/74	LOK-ordningen	5,6	x		x	x	x	x	5,6
320/74	Norgesnettet	5,4			x	5,4			
VED	Komponistenes vederlagsfond	0,5		0,5					
Organisasjoner									
320/74	Ny Musikk	2,6		2,6					
323/78	Norsk jazzforum	7,2			7,2				
320/74	Norsk Folkemusikk- og Danselag	1,5					1,5		
323/78	Rådet for norsk folkemusikk og –dans	4,0					4,0		
323/78	Norsk musikkråd (drift)	1,6							
323/78	Norsk musikkråd (landsomfattende org.)	13,8							
	Norsk musikkråd (voksenopplæringsmidl.[d])	42,0						42,0	
VED	Komponistenes vederlagsfond	0,9		0,9					
Kunstnerstøtte									
321/73	Statens kunstnerstipend	80,2							
321/74	Garantiinntekter	74,0		ca. 50 %	ca. 50 %				

Tabell 10 Statlige bevilgninger til musikk 2001 fordelt på formål og sjanger (mill. kroner) [a] (forts.)

Kapittel/post	Tilskuddsordning	totalt	klassisk	samtid	jazz	rock	folk	diverse	korps/ amatør
Info/ markedsføring									
320/50	Andre tiltak (Magma–Berlin)	0,4		0,4					
	Music Export Norway	0,4							
320/74	NMI	7,0	x	x					
Annet									
74	Musikkverkstedordningen	10,0			x	x			10,0
VED	Komponistenes Vederlagsfond	0,1		0,1					

a Alle tall er for 2001 med unntak av kapittel 323, post 72 og 78 som gjelder budsjettet 2002, samt tallene for Rikskonsertene som er regnskapstall fra årsmeldingen for 2000.

b Fordelingen på sjangere er gjort med grunnlag i antall konserter. De store diverse-postene er i stor grad konserter innenfor området verdensmusikk.

c Kategoriene fonogram (produsenter) og fonogram (kunstnere) er slått sammen og fordelt i henhold til sjangrene i tråd med den fordelingen som framkommer i evalueringen av Fond for lyd og bilde (Geir Møller: «Evaluering av Fond for lyd og bilde (Norsk kassettavgiftsfond)». Norsk Kulturråd 2002.)

d Dette er voksenopplæringsmidler fra Utdannings- og forskningsdepartementet. Av disse går ca. 10 millioner kroner til drift.

Det alt vesentlige av pengene til musikkfeltet går som rammetilskudd over statsbudsjettet til drift av de seks symfoniorkestrene. Også enkelte ensembler utenfor denne gruppen mottar relativt høye tilskudd. Norsk kammerorkester har i 2001 et tilskudd fra Kulturrådet (enkelttilskudd) som tåler å sammenlignes med orkestertilskuddene. Det er bare Rikskonsertene og Statens kunstnerstipend og garantiinntekter som kommer opp mot orkesterfeltet i størrelsen på avsetningene.

Av tilskudd til andre ledd i produksjons- og formidlingskjeden er også støtten til festspill og festivaler substansiell. Tyngst veier tilskuddene til de fire festivalene som mottar direkte tilskudd over statsbudsjettet som knutepunktinstitusjoner – Festspillene i Bergen, Festspillene i Nord-Norge, Molde International Jazz Festival og Olavsfestdagene i Trondheim. Også Norsk kulturråds festivalstøtteordning veier tungt, men denne fordeler seg jevnere mellom sjangrene enn festivaltilskuddene under knutepunktposten.

Støtten til festivalene og festspillene er med andre ord den mest omfattende formen for støtte som berører ensemblefeltet. Det er imidlertid grunn til å minne om at også driftstilskuddene til orkestrene indirekte kommer ensemblefeltet til gode, fordi mange av musikerne har fast ansettelse der. Dette er imidlertid en effekt som bare gjelder klassisk, tidligmusikk og samtidsmusikk. Musikere innenfor andre sjangere har i mindre grad mulighet til å få en fast stilling og livnærer seg hovedsakelig som frilansere, eventuelt med inntekter fra ikke-kunstnerisk virksomhet. I tillegg til å medvirke i i ensembler har musikerne i disse sjangrene frilansoppdrag som studiomusikere eller teatermusikere. NRK gir også jobbmuligheter for frilanserne.

Generelle ensembletilskudd fordeles først og fremst gjennom Kulturrådets ensemblestøtteordning. Mesteparten av midlene fra ensemblestøtteordningen tilfaller feltene klassisk/samtid (cirka 75 prosent), men også jazzfeltet får støtte gjennom denne ordningen (cirka 15 prosent).

En annen viktig kilde for prosjektstøtte er Fond for utøvende kunstnere. Midlene fra Fond for utøvende kunstnere brukes til å støtte både prosjekter, turneer og arrangørleddet.[63] Støttebeløpene er her små og fordeler seg ganske jevnt mellom sjangrene.

Støtten til komponering er samlet sett en betydelig pengestrøm i musikkfeltet (cirka 13,4 millioner kroner). I tillegg kommer tilskuddet til

63 Oversiktene over tildelinger fra dette fondet er imidlertid ikke sortert etter disse kategoriene, men etter sjanger. For enkelhets skyld er derfor alt ført opp under prosjekt i tabellen.

NoTAM, som også kommer komponister til gode. Støtten til komponering går hovedsakelig til samtidsmusikkfeltet. Det går imidlertid noen midler til komposisjonsvirksomhet i jazzen gjennom Norsk jazzforum. Man må likeledes anta at en del av jazz- og rockmidlene til prosjekter, turneer og plateinnspillinger indirekte går til komponering, ettersom det er mer uklare skiller mellom skapende og utøvende virksomhet innenfor disse sjangrene.

Når det gjelder turnéstøtte til ensemblefeltet, er TTF-ordningen den mest omfattende enkeltordningen. De 2,5 millionene som deles ut, går i sin helhet til rock og beslektete musikkformer. Men også Fond for lyd og bilde deler ut mindre beløp i turnéstøtte, og disse fordeler seg ganske jevnt mellom sjangrene. Fond for utøvende kunstnere gir også mindre beløp i turnéstøtte. (Dette kommer ikke fram i tabellen, jf. fotnote 73.)

Av arrangørstøtte som berører ensemblefeltet, veier festivalstøtten selvsagt tyngst. Men også tilskuddet til Norgesnettet er betydelig – 5,4 millioner kroner i 2001. Dette arrangørnettverket er først og fremst rettet inn mot rytmisk musikk. Den andre store posten når det gjelder arrangørstøtte – den såkalte LOK-ordningen (støtte til lokale musikktiltak) – tilfaller i hovedsak det frivillige amatørmusikklivet.

Støtte til plateinnspillinger kommer først og fremst gjennom Fond for lyd og bilde. Av fonogrammidlene fra Fond for lyd og bilde går rundt 50 prosent til rock, mens 20 prosent går til jazz-produksjoner. Men innkjøpsordningen for fonogrammer teller også med her. Denne ordningen er nominelt ganske jevnt fordelt mellom sjangrene, men dette betyr sannsynligvis at andelen av utgitte plater i pop/rockfeltet som kjøpes inn, er betydelig lavere enn andelen av for eksempel utgitte samtidsmusikkplater.

Det formidles også vesentlige støttebeløp til ensemblefeltet gjennom organisasjoner som Norsk jazzforum, Norsk Musikkråd og Rådet for norsk folkemusikk og -dans. Det er imidlertid vanskelig å få oversikt over hvordan disse midlene fordeler seg i ensemblefeltet. Dette gjelder også Rikskonsertenes virksomhet, som også er av stor betydning for ensemblefeltet.

Går vi tilbake til ensemblestøtteordningen med sjangerspredningsmålet, ser vi at det går mye støtte til klassisk/tidligmusikk, like mye til samtidsmusikk, noe mindre til jazz, lite til folkemusikk og verdensmusikk og ingenting til pop/rock. Dette er ikke en jevn sjangerfordeling, men det har da heller ikke vært hensikten. Festivalstøtten har en jevnere fordeling. Men bestillingsverksstøtten er selvsagt en ordning for komponert musikk. Likevel er komponert jazz svakt representert. Man sørger for en

viss sjangerbredde og en god geografisk spredning av ensemblestøtten. Der ensemblestøtteordningen isolert sett ikke er fullt ut dekkende i forhold til sjanger og geografi, argumenteres det for et komplementaritetsprinsipp hvor de enkelte tilskuddsordningene må betraktes som utfyllende i forhold til hverandre.

Oversikten viser at det er store forskjeller når det gjelder hvilke ledd i næringskjeden som støttes innenfor de forskjellige sjangrene. Samtidsmusikkfeltets rikeste finansieringskilde er de ulike formene for tilskudd til komponering, men også kunstnerstøtten er betydelig, særlig kunstnerstipendene. Noen midler tilflyter samtidsmusikken gjennom ensemblestøtteordningen, men dette er lite sett i forhold til den samlede finansieringen av feltet. Støtten til jazzfeltet er i stor grad kanalisert gjennom Norsk jazzforum samt som festivalstøtte. Også jazzfeltet får midler gjennom ensemblestøtteordningen samt betydelige støttemidler i form av kunstnerstipend. Rock og beslektede musikkformer får så å si utelukkende sine offentlige midler som støtte til turné- og arrangørleddet. Folkemusikkfeltet får foruten festivalstøtte sin støtte via organisasjonene på feltet.

Når det gjelder størrelsen på tilskuddene, er det et vannskille mellom støtten til driften av orkesterfeltet på den ene siden og alle andre formål på den andre. Det er også betydelige forskjeller internt i ensemblefeltet mellom sjangrene. Feltene klassisk og samtidsmusikk mottar mest støtte, jazz får noe mindre, deretter følger rock og folkemusikk, som får minst. (Rikskonsertenes virksomhet samt kunstnerstøtten er ikke regnet med.) Disse forskjellene blir imidlertid forholdsvis små i relasjon til de beløpene som tilfaller orkesterfeltet.

KAPITTEL 5

Utfordringer i ensemblepolitikken

Som beskrevet i denne boka opererer den offentlige musikkpolitikken i gråsonen mellom det frivillige musikklivet og den kommersielle musikkbransjen. Det gjelder også ensemblepolitikken, som retter seg mot et felt som overlapper sterkt med begge de tilgrensende sonene: På den ene siden er det svært få frie, profesjonelle musikkensembler som ikke er nødt til å basere seg på en viss grad av frivillig arbeid. På den andre siden er det ingen ensembler som ikke har inntekter fra markedet. Politisk sett synes det frie, profesjonelle ensemblefeltet å lide under denne mellomposisjonen.

Det er et hovedinntrykk i denne boka at mange av de frie, profesjonelle musikkensemblene av økonomiske grunner holdes tilbake i en virksomhetsform som i stor grad er basert på frivillig arbeid, selv om nivået er drevet til et høyt nasjonalt og internasjonalt nivå. Samtidig er det klart at ensemblene i høy grad bidrar til å oppfylle de allmenne musikkpolitiske målene. En hovedkonklusjon i denne boka er derfor at bevilgningene til det frie musikkfeltet må økes for å realisere et stort kunstnerisk potensial som i lang tid er blitt liggende uinnløst.

Grensesonen mot den kommersielle musikkbransjen er også problematisk for det frie musikklivet. Det er stor enighet om at den offentlige økonomiske innsatsen må tilpasses markedssituasjonen for ulike musikk-

former. Det er likevel mye som tyder på at rollefordelingen mellom bransjen og det offentlige ikke er tilstrekkelig avklart. Jeg mener at det er nødvendig å se nærmere på markedstilpasningen av alle tilskuddsordningene som retter seg mot de frie, profesjonelle musikkensemblene.

Når det gjelder den videre utviklingen av tilskuddsordningene som retter seg mot de frie, profesjonelle musikkensemblene, har jeg nedenfor drøftet noen hovedpunkter. Jeg mener at den generelle ensemblestøtten som administreres av Kulturrådet, må differensieres sterkere ikke bare med hensyn til støttebeløpene, men også med hensyn til langsiktigheten i bevilgningene. Samtidig mener jeg at det er nødvendig å øke den statlige avsetningen til dette formålet vesentlig.

Videre bør man sørge for at Kulturrådet – som statlig hovedaktør i ensemblepolitikken – disponerer et virkemiddelapparat som dekker alle leddene i produksjons- og formidlingskjeden. Dette vil sette Kulturrådet bedre i stand til å vurdere leddene i sammenheng og drive en fleksibel og målrettet ensemblepolitikk. For å oppnå en slik heldekkende forvaltningssituasjon er det imidlertid bare nødvendig å gjøre visse endringer i den nåværende porteføljen av tilskuddsordninger.

For at Kulturrådet skal kunne holde et musikkpolitisk overblikk, ivareta felles behov på tvers av sjangrene og tilgodese tiltak som ikke knytter seg til en bestemt sjanger, mener jeg dessuten at alle tilskuddsordningene under Kulturrådets forvaltning bør være sjangeruavhengige. Jeg går med andre ord inn for et redusert sjangerfokus i de offentlige støtteordningene. Dette medfører visse endringer i innrettingen av enkelte av Kulturrådets støtteordninger, særlig TTF-ordningen, som yter turné- og arrangørstøtte på pop/rock-feltet. Jeg har ikke tatt stilling til om TTF-ordningen skal beholdes som en sjangerspesifikk ordning under forvaltning av Kulturrådet, om den skal overlates til organisasjonene på feltet, eller om den skal integreres i nye, sjangeruavhengige kulturrådsordninger for henholdsvis turnéstøtte og arrangørstøtte. Men jeg drøfter de ulike alternativene.

Det er i prinsippet fornuftig å overlate deler av ansvaret for fordelingen av statlige midler til musikkorganisasjonene. Likevel må man være oppmerksom på at en delegering til organisasjonene bidrar til å sektorisere musikkpolitikken etter sjanger. Dette kan imidlertid balanseres ved at de offentlige ordningene er sjangeruavhengige. Jeg har innenfor rammene av denne undersøkelsen ikke grunnlag for å foreslå ytterligere delegering av statsmidler til organisasjonene, selv om TTF-ordningen i prin-

sippet kunne vært overlatt til organisasjonene på pop/rock-feltet. Derimot mener jeg at de statsmidlene som allerede forvaltes av organisasjonene, bør evalueres nærmere.

Profesjonalisering av ensemblefeltet

Et hovedinntrykk i denne undersøkelsen er det høye kunstneriske nivået i musikkensemblefeltet. Et stort mangfold av store og små ensembler tilbyr konsertproduksjoner og plateproduksjoner av høy kunstnerisk kvalitet. Ensemblene er spredt på alle sjangere og innenfor sjangrene mellom ulike retninger og tradisjoner. Innenfor hvert område finnes det ensembler som representerer en nasjonal spisskompetanse på sitt felt, som bidrar til internasjonaliseringen av norsk musikkliv samtidig som de representerer norsk musikk i utlandet.

Dersom vi tar utgangspunkt i kvaliteten på ensemblenes produksjon, er det ingen grunn til å bekymre seg for profesjonaliteten i ensemblefeltet. Imidlertid har mange ensembler av økonomiske grunner små muligheter til å videreutvikle virksomheten, øke produksjonen og formidlingen og drive kvaliteten høyere. Selv om inntektene fra markedet i mange tilfeller kan økes gjennom sterkere formidlingsarbeid, eksisterer det et varig behov for substansiell offentlig støtte innenfor alle sjangere. Økte offentlige tilskudd vil ikke minst bidra til å styrke nettopp formidlingsarbeidet og dermed markedsinntektene. Det er dessuten grunn til å tro at økt statlig innsats vil stimulere andre bidragsytere til større interesse for enkeltensembler, det gjelder ikke minst offentlige bidragsytere lokalt og regionalt.

Jeg anser derfor at profesjonaliseringen av ensemblefeltet først og fremst avhenger av et sterkere statlig engasjement. Dersom man ønsker å betrakte de offentlige tilskuddene som en investering, er det all grunn til å anse en satsing på ensemblefeltet som en god investering, ettersom kvaliteten allerede er meget høy og utviklingspotensialene store, særlig formidlingspotensialene. Feltet har dessuten vært avhengig av å søke finansiering fra mange ulike kilder og har opparbeidet en betydelig finansieringsekspertise. I praksis betyr det at de statlige tilskuddene i mange tilfeller suppleres med like store midler fra annet hold, særlig gjelder dette ved utenlandsoppdrag. Norsk Barokkorkester opplyser at statsfinansieringen ofte suppleres av det dobbelte i andre inntekter, slik at hver statlig krone genererer ytterligere to kroner.

Jeg kommer i et seinere avsnitt tilbake til behovet for å styrke statens engasjement som tilskuddsyter. Et særlig problem i forbindelse med profesjonaliseringen av ensemblefeltet er korfeltet, som også er omtalt i et eget avsnitt nedenfor.

Avgrensningen mot markedet

I Norge er det stor enighet om at fellesskapets interesser på kulturområdet, som på mange andre områder, ikke er tilstrekkelig ivaretatt av markedet. Som på andre områder må det offentlige treffe visse tiltak på fellesskapets vegne.

Fellesskapets interesser formuleres i kulturpolitikken som på andre politikkområder gjennom de målene man setter på vegne av fellesskapet. I arbeidet med å nå målene har man valget mellom ulike virkemidler. I dagens situasjon er det hovedsakelig de økonomiske virkemidlene som står til statens disposisjon i kulturpolitikken, det gjelder også ensemblepolitikken. Ensemblefeltet er et felt av frie, private virksomheter som staten ved hjelp av økonomiske virkemidler søker å sette i stand til å oppfylle de musikkpolitiske målene.

Det er disse økonomiske virkemidlene som skal stå i et best mulig forhold til markedet. Innenfor ensemblefeltet er det aktører som gjør et arbeid som i betydelig grad bidrar til å oppfylle målene i musikkpolitikken, men som ikke har et tilstrekkelig markedsgrunnlag for sin virksomhet. Det er en offentlig oppgave å sørge for tilstrekkelige vilkår for disse aktørene gjennom økonomiske tilskudd.

Som omtalt tidligere eksisterer det en meningsforskjell mellom dem som mener at kulturpolitikken i hovedsak skal være et korrektiv til markedet, og dem som mener at den skal være et markedsincentiv. Jeg legger til grunn at den kan være begge deler, alt etter hvilke aktører den retter seg mot. For noen av aktørene som driver en virksomhet uten tilstrekkelig marked, er markedssvikten et varig vilkår, og det er ikke mulig å drive virksomheten til et kommersielt nivå som kan gjøre dem uavhengig av offentlig støtte. I disse tilfellene må den offentlige innsatsen oppfattes som et korrektiv til markedet. Andre aktører driver en virksomhet som har et markedspotensial som på sikt kan gjøre dem mindre avhengige eller helt uavhengig av offentlige tilskudd. Her må den offentlige innsatsen oppfattes som et markedsincentiv. Kulturpolitikken må hele tida være i stand til å skille mellom disse.

I ensemblepolitikken er det vanlig å anse markedspotensialene som et spørsmål om sjanger. Noen sjangere har et stort kommersielt marked, andre har det ikke. Det er da også lett å se at aktører innenfor for eksempel pop/rock har et større potensielt marked enn aktører innenfor for eksempel samtidsmusikk. Pop/rock er oppstått i en massekultur, og ønsket om å kommunisere med et massepublikum synes mange ganger å motivere den kunstneriske virksomheten. Da blir også kommersielt gjennomslag et tegn på kunstnerisk suksess.

Men i virkeligheten er området pop/rock mer enn noe annet musikkområde splittet opp i ulike nisjer og subkulturer, og disse har svært ulike posisjoner i markedet. Det å kommunisere med et massepublikum kan innebære å utgi en CD for egen regning eller spille for 200 mennesker på en studentkro. Det er bare en liten andel av aktørene som slår gjennom på et nasjonalt og internasjonalt konsert- og platemarked. Det er også bare en liten andel av aktørene som oppnår kontrakter med de store kommersielle artistbyråene og plateselskapene. Resten er henvist til en virksomhet som ut fra økonomiske betraktninger i stor grad må regnes til det frivillige musikkliv, uten at de av den grunn er mindre profesjonelle. Her gjør også de små managementbyråene og plateselskapene en viktig kulturpolitisk innsats – mange av disse drives på ideell basis, med klart formulerte kunstneriske mål.

I musikkpolitikken er det da også stor enighet om at heller ikke rock/pop er tilstrekkelig ivaretatt av markedet. Derfor har man opprettet støtteordninger også for dette området. Imidlertid er det mitt generelle inntrykk at disse ordningene oppfattes som markedsincentiver. Man snakker for eksempel om TTF-ordn.ingen som en bransjetilpasset ordning, videre omtales den som en rekrutteringsordning. Støtten synes å være tenkt som et foreløpig markedsincentiv, i håp om at markedet tar over når det virkelig gjelder.

Jeg vil hevde at slike incentivordninger og rekrutteringsordninger fyller en viktig funksjon i musikkpolitikken overfor pop/rock-feltet. Imidlertid tror jeg at det også innenfor dette feltet finnes mange aktører som legger ned en verdifull innsats, men likevel må forholde seg til markedssvikten som et varig vilkår. Studerer vi tildelingene over TTF-ordningen, er det vanskelig å forestille seg at særlig mange av gruppene vil nå en markedsposisjon som gjør dem uavhengig av offentlig støtte. Dessuten er det i mange tilfeller bransjen selv som søker på vegne av sine artister. Mange grupper blir liggende i rekrutteringssonen, uten økonomiske muligheter

til å videreutvikle virksomheten. Jeg antar derfor at den kommersielle musikkbransjen – som riktignok gjør en viktig kulturpolitisk innsats i forbindelse med de musikerne og ensemblene som gir tilstrekkelig inntjening – ikke kan ivareta alle behovene i pop/rock-feltet.

Det er ikke riktig å gjøre ensemblepolitikkens markedstilpasning til et spørsmål om sjanger. Jeg mener tvert imot at alle tilskuddsordninger, uansett hvilken sjanger de retter seg mot, må være tilpasset markedet. Innenfor alle sjangere finnes det urealiserte markedspotensialer, også innenfor de smale sjangrene. Oppløsningen av grensene mellom publikumssegmentene har i vår tid ført til nye formidlingsmuligheter for all slags musikk, og dette potensialet kan utnyttes bedre i alle sjangere. Det må være en kulturpolitisk oppgave å stimulere aktørene i alle sjangere til å utnytte det markedspotensialet som finnes. Men det finnes i alle sjangere også aktører som ikke kan nå en markedsposisjon som gjør dem uavhengig av offentlig støtte, også innenfor pop/rock.

Markedsvurderinger må derfor etter vår oppfatning foretas for hvert enkelt tiltak, for hvert enkelt ensemble, og ikke for hele sjangere under ett.

Ansvarsdeling mellom forvaltningsaktørene

Når man skal vurdere hvilken forvaltningsaktør som bør ha ansvaret for fordelingen av de statlige økonomiske midlene til ensemblefeltet, er det to valg som må treffes: a) Skal tilskuddene fordeles av en statlig instans, eller skal ansvaret delegeres til musikklivets organisasjoner? b) Dersom midlene skal fordeles av staten selv, hvilken instans er best egnet?

Jeg mener at det i utgangspunktet er en fordel at ansvaret for tilskuddene til ensemblefeltet er spredd på ulike forvaltningsaktører. Dette sikrer et mangfold i forvaltningen som svarer til et mangfold i feltet selv. Et mangfold av tilskuddsinstanser kan være en sikkerhet mot ensretting. De ulike instansene utfyller hverandre med sine ulike fokus, satsingsområder og agendaer. På den andre siden tvinger det store mangfoldet av små finansieringskilder ensemblene til et meget omfattende søknadsarbeid. Dessuten er det i dagens situasjon bare et fåtall som har kapasitet til å skaffe seg oversikt over mulighetene. Det er mange eksempler på at ensemblene ikke kjenner mulighetene til bunns. Dette tyder på at informasjonen om tilskuddsordningene og tildelingene bør bedres, gjerne i form av en årlig katalogutgivelse. Musikklivet er ikke tjent med at tilgang til finansieringskildene skal bero på tilfeldigheter eller være avhengig av innpass i lukkede nettverk.

Det er etter mitt syn fornuftig å utnytte den kompetansen som finnes i musikkorganisasjonene, og jeg mener at det er riktig å delegere ansvaret for fordelingen av visse sjangerspesifikke innsatsmidler til dem. Dette gir en god «armlengdes avstand» i kulturpolitikken, samtidig som man er sikret en god faglig håndtering av midlene.

Som nevnt blir i dag ikke ubetydelige statlige midler på jazzfeltet fordelt av Norsk jazzforum. Innenfor pop/rock blir det fordelt midler gjennom Norgesnettet. Også innenfor folkemusikken fordeles statlige midler gjennom organisasjonene. I historisk tilbakeblikk er det mulig for musikklivet sett under ett å konstatere at statens midler gjerne er blitt kanalisert til organisasjonene på de områdene hvor staten selv ikke har rukket å bygge opp kompetanse før den angjeldende sjangeren er kommet på den politiske dagsorden.

Innenfor rammen av denne boka har det ikke vært mulig å evaluere de eksisterende ordningene som er delegert til organisasjonene. Jeg har heller ikke grunnlag for å anbefale ytterligere delegering av forvaltningsansvar til organisasjonene. Jeg mener imidlertid at de siste årenes overføring av statsmidler til organisasjonene bør underkastes en nærmere evaluering.

Det er likevel mulig å fastholde at en forvaltning av musikkmidlene gjennom organisasjonene bidrar til å opprettholde og reprodusere sjangrene som adskilte musikkpolitiske delområder, og dette er ikke bare gunstig. Man er i musikkpolitikken ikke tjent med å kanalisere statens engasjement utelukkende etter sjanger. For det første er det på mange områder nødvendig med et musikkpolitisk overblikk på tvers av sjangrene. For det andre er det mange konkrete innsatsområder som ikke er knyttet til en bestemt sjanger, men til et bestemt finansieringsbehov som eksisterer innenfor flere sjangere. For det tredje vil man med en rent sjangerfokusert politikk ikke så lett fange inn de aktørene som ikke begrenser sin virksomhet til en bestemt sjanger, eller som tar sikte på å bryte ned sjangergrensene.

Som omtalt tidligere i boka bidrar organisasjonene etter sakens natur til å reprodusere sjangerskillene, uansett om de fører en åpen politikk og driver et utstrakt samarbeid seg imellom, slik vi ser i dagens musikkorganisasjoner. Forvaltning av statsmidler gjennom sjangerorganisasjoner vil, i kombinasjon med trykket fra andre aktører i sjangerkretsløpet – utdanningsinstitusjoner, arrangørnettverk og festivaler samt kulturpolitiske aktører – kunne vanskeliggjøre det musikkpolitiske overblikket. Politikken vil lett kunne komme til å arte seg som en serie av krafttak eller løft for de ulike sjangrene etter tur.

Man skal også være oppmerksom på at en delegering av tilskuddsansvar til organisasjonene kan medføre ekstra kostnader til administrasjon av midlene. Selv om også statlige organer har administrative kostnader, innebærer delegering til organisasjonene at det innføres et ekstra og ofte fordyrende mellomledd. Delegering av ansvaret til organisasjoner innebærer dessuten at midlene skytes inn i nettverk som iblant kan bli vel tette. Et annet aspekt er det offentlige innsynet. Det er generelt bedre offentlig innsyn i ordninger som forvaltes av statlige organer, enn i ordninger som forvaltes av organisasjoner.

For å kunne beholde et musikkpolitisk overblikk, ivareta felles behov på tvers av sjangrene og tilgodese de tiltakene som ikke er sjangerspesifikke, er det etter mitt syn nødvendig med generelle, sjangeruavhengige fellesordninger i ensemblefeltet. Det bør foreligge slike ordninger for alle ledd i produksjons- og formidlingskjeden, dels fordi alle sjangere har behov i alle ledd, og dels fordi vi ser en klar tendens til at aktører innenfor alle ledd – både komponister og musikere, ensembler, festivaler, arrangører og platselskaper – i stigende grad opererer i gråsonene mellom sjangrene. Det er dessuten generelt av stor betydning i musikkpolitikken å kunne vurdere leddene i produksjons- og formidlingskjeden i sammenheng. Mer om det i neste avsnitt.

Slike felles, sjangeruavhengige ordninger bør forvaltes av offentlige instanser som kan beholde et overblikk, men som likevel kan ivareta de enkelte sjangrenes interesser ved å bruke sjangerspesifikk ekspertise i de råd og utvalg som avgir innstillinger om fordeling av tilskudd.

Jeg ser ingen grunn til at de generelle tilskuddsordningene på ensemblefeltet ikke fortsatt skal være forvaltet av Norsk kulturråd. Situasjonen er allerede i dag slik at de viktigste tilskuddsordningene innenfor ensemblefeltet er forvaltet av Kulturrådet. Kulturrådet administrerer ordninger for generelle tilskudd til ensembler, bestillingsverksstøtte til ensembler, støtte til ansettelse av kunstnerisk personale, festivalstøtte og annen arrangørstøtte, plateproduksjonsstøtte samt en innkjøpsordning for fonogrammer. Denne porteføljen er nærmest heldekkende i forhold til produksjons- og formidlingskjeden. I hovedsak er ordningene heller ikke sjangerspesifikke, men gjelder alle sjangrene. Unntak er plateproduksjonsstøtten og TTF-ordningen, som jeg kommer tilbake til i neste avsnitt.

Norsk kulturfond skal etter sin målsetning gå til støtte for prosjekter innenfor det ikke-institusjonaliserte kulturliv, og ensemblefeltet faller i hovedsak innenfor dette området. Som man vil se nedenfor, går jeg imid-

lertid inn for at enkelte musikkensembler skal kunne komme i betraktning for tilskudd med større langsiktighet, med en ramme på eksempelvis tre eller fem år. I prinsippet kommer dette i konflikt med kulturfondets fokus på prosjekter. Likevel mener jeg at også de langsiktige tilskuddene godt kan være Kulturrådets forvaltningsansvar. Jeg har inntrykk av at utvidelsen av Kulturrådets ansvar på mange områder etter hvert fører til et mindre ensidig fokus på prosjekter. I porteføljen av delegerte forvaltningsoppgaver er det for eksempel mange årvisse enkelttilskudd til aktører som tidligere figurerte som faste tiltak på kulturbudsjettets ymseposter. Kulturrådet behøver ikke å redusere sitt engasjement for de utenominstitusjonelle kunstprosjektene selv om det overtar ansvaret for tilskudd med større langsiktighet. Når det gjelder de flerårige generelle ensembletilskuddene, bør disse dessuten vurderes i sammenheng med prosjekttilskuddene. Ensemblepolitikken som helhet er tjent med en felles forvaltningsinstans for disse to tilskuddsformene.

Innrettingen av tilskuddsordningene

Fokus på sjanger eller fokus på formål?

Jeg har beskrevet hvordan tilskuddsordningene i ensemblepolitikken kan deles inn etter ulike kriterier. Dels skiller de seg fra hverandre etter hvordan de forholder seg til musikksjangrene – noen retter seg mot en enkelt sjanger, andre retter seg mot flere sjangere. Dels skiller de seg fra hverandre etter hvilket fokus de har på de ulike leddene i produksjons- og formidlingskjeden – noen ordninger tar for seg et særlig formål, for eksempel turnering, mens andre dekker flere formål, som de generelle ensembletilskuddene.

Som nevnt i forrige kapittel er det en fordel med de sjangerspesifikke ordningene at de gjør det lettere å opparbeide et godt kunnskapsunderlag for de løpende faglige vurderingene og skreddersy løsningene etter behovene i den enkelte sjangeren. Men jeg nevnte også at en musikkpolitikk basert på sjangerspesifikke ordninger ikke så lett kan holde et musikkpolitisk overblikk, ivareta felles behov på tvers av sjangergrensene og tilgodese enkelttiltak som ikke hører til i en bestemt sjanger, eller som krysser sjangergrensene. Dessuten er det mange sjangere som er for små til at det er fornuftig å opprette egne ordninger – verdensmusikken kan her kanskje være et eksempel. Med felles, sjangeruavhengige ordninger har man et virkemiddelapparat med større fleksibilitet og større kraft til å realisere gode helhetsløsninger.

Jeg mener at det er nødvendig at Norsk kulturråd – som hovedaktør i den statlige ensemblepolitikken – disponerer et virkemiddelapparat som dekker alle leddene i produksjons- og formidlingskjeden. Dette gir mulighet for en fleksibel og målrettet bruk av ulike virkemidler overfor tilskuddsmottakerne. Noen ensembler er i en situasjon hvor de trenger en mer substansiell og generell driftsstøtte. Men andre ensembler har bare behov for støtte til et bestemt formål, for eksempel reise eller plateutgivelse, og trenger ingen generelle driftstilskudd. For de ensemblene som får generelle driftstilskudd, kan man enten anse tilskuddet som tilstrekkelig til å dekke alle slags utgifter ensemblet måtte ha, eller man kan supplere det generelle tilskuddet med prosjektvise tilskudd til reise, plateproduksjon, og så videre.

Det er også nødvendig at alle tilskuddsordningene er sjangeruavhengige. Dette setter Kulturrådet i stand til å opprettholde et musikkpolitisk overblikk og ivareta behov på tvers av sjangergrensene. Jeg forutsetter at hensynet til særegenhetene i hver enkelt sjanger likevel kan ivaretas gjennom sammensetningen av de faglige utvalgene.

Som nevnt i forrige avsnitt er Kulturrådets nåværende portefølje av ordninger heldekkende i forhold til de ulike leddene i produksjons- og formidlingskjeden. Dessuten er de fleste ordningene ikke sjangerspesifikke, men rettet mot alle sjangrene. Ett unntak er plateproduksjonsstøtten, den såkalte klassikerstøtten, som er forbeholdt norsk komposisjonsmusikk. (Ordningen retter seg dessuten ikke bare mot ensemblefeltet, men også mot symfoniorkestrene.) Støtte til plateproduksjon innenfor andre sjangere må ensemblene søke om andre steder, som Fond for lyd og bilde. Det andre unntaket er TTF-ordningen, som kun gjelder rock og beslektede former. Denne ordningen oppsto som resultat av en særlig rockesatsing, med hjelp av friske rockemidler bevilget over statsbudsjettet. Ordningen retter seg altså utvetydig mot en bestemt musikksjanger. Videre dekker ordningen to ulike ledd i produksjons- og formidlingskjeden. Dels går det støtte til ensemblene til dekning av reiseutgifter i forbindelse med turneer i inn- og utland. Dels går det støtte til arrangører, særlig festivaler, på rockefeltet. Festivalstøtte og annen arrangørstøtte til musikkensemblene fordeles imidlertid også over andre kulturrådsordninger, som festivalstøtteordningen og LOK-ordningen. TTF-ordningen er imidlertid den eneste i Kulturrådet som yter reisestøtte. Ensembler som ikke sorterer under rock og beslektede former, må derfor gå annensteds for å søke om reisetilskudd, som Fond for lyd og bilde og Utenriksdepartementet samt nordiske ordninger som NOMUS. Selv om TTF-ordnin-

gen er uttrykk for en sjangerspesifikk kulturpolitisk satsing, er det etter min oppfatning nødvendig å se tilskuddene fra denne ordningen i sammenheng med andre tilskudd som treffer ensemblefeltet.

Dersom man går inn for å redusere sjangerfokuset i de offentlige støtteordningene, representerer TTF-ordningen et særlig problem. Ordningen kom i stand som resultat av en politisk vilje til å gi rock/pop-feltet et løft, og man kan frykte at en integrering av denne ordningen i fellesordninger vil redusere virkningen av dette løftet. Ved en eventuell integrering må man derfor tilse at den reelle virkningen for rock/pop opprettholdes og gjerne styrkes. For øvrig mener jeg at forslaget om å redusere sjangerfokuset i tilskuddsordningene også er en fordel for pop/rock-feltet, ettersom denne strategien sikter mot en reell likestilling mellom musikksjangrene.

Det er en viss grad av overlapping mellom de ulike kulturrådsordningene. Generelle ensembletilskudd går som nevnt over to ulike ordninger, som man imidlertid har satt seg fore å samordne. To ulike bestillingsverksordninger er allerede samordnet. Festivalstøtte tildeles fra hele tre ulike ordninger i Kulturrådet – festivalstøtteordningen, TTF-ordningen og LOK-ordningen. Det foreligger her et samordningsbehov, noe jeg kommer tilbake til i det følgende.

Dersom man ønsker å gå inn for prinsippet om at Kulturrådet bør disponere en portefølje av sjangeruavhengige tilskuddsordninger som ivaretar alle ledd i produksjons- og formidlingskjeden, er det flere viktige hensyn som må tas. For det første er det viktig å sørge for en god struktur av fagutvalg til å gi innstillinger om tildelingene. I dagens situasjon har man i Kulturrådet – i tillegg til Faglig utvalg for musikk, som har et hovedansvar for alt musikkarbeid i Kulturrådet – særlige utvalg for festivalstøtten og TTF-ordningen.

Jeg har ikke grunnlag for å anbefale en bestemt utvalgsstruktur. Likevel understreker jeg at det vil være nødvendig å sikre at kontakten og samvirket mellom utvalgene er velutviklet. Bare slik vil man kunne oppnå den gode oversikten og de gode mulighetene for en fleksibel og målrettet ensemblepolitikk som en heldekkende portefølje av tilskuddsordninger åpner for.

Det er dessuten grunn til å understreke at hvert enkelt utvalg må ha en sammensetning som gir en reell dekning av alle musikksjangrene, dette både for å gi god fagkompetanse innenfor alle sjangere og for å sikre tilskuddsordningene legitimitet i alle leire. Likevel understreker jeg at sjangeruavhengige ordninger ikke skal sørge for en matematisk jevn og

rettferdig fordeling av midlene mellom sjangrene. Dette ville være å gjeninnføre en sjangerbasert ensemblepolitikk innenfor rammen av de sjangeruavhengige ordningene. Jeg har tidligere omtalt de ulike tildelingskriteriene som kan tenkes å komme til anvendelse i forvaltningen av ordningene (jf. kapittel 3 ovenfor), og blant disse er fordelingen mellom musikksjangrene bare ett. Dessuten vil det fortsatt være aktuelt å anvende et komplementaritetsprinsipp i forvaltningen av ordningene og se tildelingene i sammenheng med inntekter fra markedet og tilskudd fra andre finansieringskilder.

Generelle ensembletilskudd

Som omtalt tidligere i boka er Kulturrådets ensemblestøtteordning ikke i prinsippet rettet mot bestemte musikksjangere. I praksis har hovedvekten ligget på samtidsmusikken og samtidsjazzen, mens folkemusikk og verdensmusikk ikke har figurert særlig sterkt. Pop/rock-feltet har ikke vært representert i ordningen, heller ikke blant søkerne. Jeg understreker på nytt at det ikke bør være et mål i de offentlige tilskuddsordningene til enhver tid å sørge for en matematisk jevn og rettferdig fordeling mellom sjangrene. Den enkelte ordningen er rettet mot et særlig behov som ikke nødvendigvis er like sterkt i alle sjangrene. Slik er det også med ensemblestøtteordningen.

I tillegg til å rette seg etter de generelle musikkpolitiske målene (kvalitet, tilgjengelighet, og så videre) er Kulturrådets ensemblestøtteordning, som alle andre offentlige tilskuddsordninger, søkt tilpasset markedssituasjonen for tilskuddsmottakerne. Tilskudd går særlig til ensembler med høye kostnader og små muligheter til å hente inntekter i markedet. Det er derfor riktig å oppfatte ordningen som et korrektiv til markedet. Jeg har et inntrykk av at det er dette kriteriet (og ikke for eksempel kvalitetskriteriet) som i praksis gjør pop/rock uaktuelle som søkere til ordningen. Ordningen synes å være basert på en forestilling om at pop/rock, som har et større kommersielt marked, er tilstrekkelig ivaretatt gjennom rekrutteringsordninger og markedsincentiver, i håp om at bransjen tar ansvaret når aktørene har nådd et visst nivå.

Jeg mener at dette resonnementet må revideres. Den kommersielle musikkbransjen, plateselskapene og artistbyråene, er bare i stand til å ta ansvaret for en liten andel av de frie, profesjonelle musikkensemblene innenfor pop/rock, og i dette gjør de en viktig, men likevel ikke tilstrekkelig kulturell innsats. Resten av gruppene ivaretas av små plateselskaper og managementbyråer, som riktignok drives på forretningsmessige pre-

misser, men også med en stor porsjon idealisme, og som normalt ikke er i stand til å gjøre gruppene uavhengig av offentlig støtte. Derfor figurerer da også disse mindre bransjeaktørene som søkere til offentlige støtteordninger på vegne av sine grupper.

Jeg mener derfor at det offentlige engasjementet i pop/rock-feltet ikke kan begrenses til rekrutteringsordninger og markedsincentiver. Det bør også gis muligheter for enkelte aktører på høyt nivå til å søke om generelle tilskudd på linje med klassiske ensembler, samtidsmusikkensembler, jazzensembler, folkemusikkensembler, verdensmusikkensembler, og så videre.

Mottakere av offentlige tilskuddsmidler innenfor alle musikksjangere bør forventes å arbeide for full realisering av sine markedspotensialer. Dersom det viser seg at aktørene innenfor en bestemt sjanger har større markedspotensialer enn aktørene innenfor andre sjangere, vil dette ventelig gjenspeiles i det generelle tilskuddsnivået.

Kulturrådets ensemblestøtteordning er videre en prosjektstøtteordning og skal derfor ikke gå til drift av faste tiltak, dette i overensstemmelse med de generelle målene for Norsk kulturfond. Støtte skal gå til finansiering av gode prosjekter, og ikke til løpende drift, uavhengig av om søkeren er en fast virksomhet eller en forbigående ensemblekonstellasjon. Imidlertid har Kulturrådet som nevnt nylig overtatt forvaltningsansvaret for de årvisse tilskuddene til noen enkeltensembler som tidligere figurerte som faste tiltak under musikkapitlets ymsepost. Disse tilskuddene ble ved overføring til Kulturrådet lagt inn i Norsk kulturfond, hvor rådets egen ensemblestøtteordning ligger, dette med sikte på å samordne de to tilskuddsformene. Denne samordningen synes å peke mot et sterkere innslag av langsiktige tilskudd i Kulturrådets ensemblepolitikk. I samme retning peker innføringen av muligheten for flerårig ensemblestøtte innenfor ensemblestøtteordningen, selv om også den flerårige støtten defineres som prosjektstøtte.

Jeg mener at Kulturrådets fokus på prosjekter bør håndteres med betydelig fleksibilitet. Den nåværende forvaltningssituasjonen tilsier at det er nødvendig å differensiere langsiktigheten i bevilgningene. Det bildet av ensemblefeltet som framkommer gjennom denne boka, bidrar etter mitt syn til å bekrefte dette. Jeg vil derfor her skissere en mulig modell for en mer differensiert forvaltning av den generelle ensemblestøtten.

Mange ensembler driver en langsiktig eller permanent virksomhet som i betydelig grad bidrar til å oppfylle de musikkpolitiske målene, og som samtidig har store kostnader og begrensede muligheter til å hente

inntekter i markedet. Disse ensemblene trenger både sterkere og mer forutsigelig offentlig finansiering.

Et lite antall slike ensembler bør etter min mening kunne komme i betraktning for årvisse, generelle driftstilskudd med en avtalebasert ramme på for eksempel tre eller fem år. Beslutning om eventuell kontinuering av driftstilskuddet må være basert på en uavhengig faglig evaluering. Aktuelle for slike avtaler kan være enkelte av de ensemblene som i dag mottar årvisse tilskudd som enkelttiltak, samt visse andre profesjonelle ensembler med langsiktig virksomhet og stort finansieringsbehov. Det bør ikke stilles betingelser om medvirkning til finansieringen fra regionale og lokale myndigheter, men slik medvirkning bør i likhet med generelle tilskudd fra næringslivet betraktes som tegn på en lokal forankring som gjør tiltaket mer støtteverdig også for staten.

Et noe større antall ensembler bør kunne komme i betraktning for to- eller treårige avtaler. Disse avtalene skal imidlertid normalt ikke kunne kontinueres. Man bør i stedet operere med et begrenset antall avtaler, dette av både økonomiske og kunstneriske grunner. Hensikten må være hele tida å kunne flytte innsatsen til nye ensembler som i mellomtida har dokumentert et utviklingspotensial. Tilskudd fra regionale og lokale myndigheter eller næringslivsaktører bør også for denne gruppen oppfattes som et positivt støttekriterium, særlig dersom en kombinasjon av tilskudd kan ventes å gi en god synergieffekt. Denne ordningen vil i mange henseender ligne Danmarks ordning med såkalte statsensembler. Ordningen kan i visse tilfeller oppfattes som en rekrutteringsordning med muligheter for opprykk til en langsiktig avtale av den typen som er beskrevet ovenfor. Det er imidlertid ikke sannsynlig at staten kan drive en oppfølging som fullt ut realiserer utviklingspotensialene i ensemblefeltet. Ordningen kan i visse andre tilfeller oppfattes som en tidsavgrenset prosjektsatsing hvor det er de kunstneriske aktivitetene i prosjektperioden som står i fokus, og ikke ensemblets kontinuitet som sådan. Ordningen kan endelig i enkelte tilfeller oppfattes som et markedsincentiv hvor ensemblet i løpet av avtaleperioden får mulighet til å opparbeide markedsinntekter som reduserer behovet for statlig støtte.

De øvrige ensemblene bør komme i betraktning for prosjekttilskudd etter Kulturrådets nåværende ordning. Disse skal vise til behov for finansiering av bestemte prosjekter, og tildelingene skjer for ett år av gangen. Også her kan medvirkning fra andre tilskuddsytere telle positivt, særlig dersom tilskudd fra flere kilder sikrer en god prosjektgjennomføring.

Den nåværende ensemblestøtteordningen er selvsagt ikke dimensjonert for et utvidet og differensiert ansvar som det jeg beskriver her, og det vil være nødvendig med en betydelig økning av avsetningen til ordningen.

Den skisserte modellen legges fram som et grunnlag for videre diskusjoner. Det er mulig å tenke seg varianter eller alternativer. Jeg tror uansett at det ikke bør bygges opp en for sterk systematikk i forvaltningsmodellen. Generelt anser jeg en for stor grad av institusjonalisering av tilskuddsforvaltningen for uheldig, ettersom den binder forvaltningsaktørene unødig og vanskeliggjør de løpende vurderingene. Jeg vil derfor eksempelvis ikke foreslå en bestemt fordeling av midlene mellom de tre avtaleformene. Det er heller ikke fornuftig å stille opp et fast sett av støttekriterier for hver enkelt tilskuddsform. (Imidlertid er det gode grunner til å fastholde visse allmenne støttekriterier for ensemblestøtten sett under ett, og dette er omtalt i kapittel 3 ovenfor.)

Jeg forutsetter endelig at Kulturrådet i forvaltningen av de generelle ensembletilskuddene bør ta hensyn til de andre instansene som yter prosjektvise ensembletilskudd, som Fond for lyd og bilde, og dimensjonere sin innsats etter dette.

Tilskudd til aspiranter

Aspirantordningen som administreres av Kulturrådet, er som nevnt primært opprettet for å gi unge, nyutdannede kunstnere en mulighet til å utvikle sin kompetanse. Men etter min oppfatning er ordningen også av stor betydning for de frie kunstvirksomhetene som omfattes av ordningen, ikke minst musikkensemblene.

På et generelt plan bidrar ordningen til å tilføre et underfinansiert felt ekstra midler – kompensasjonen for utgiftene til ansettelsen (lønnstrinn 17) ligger på rundt 280 000 kroner. Men dessuten er midlene målrettet mot et viktig område i ensemblenes virksomhet. Ingen frie, profesjonelle musikkensembler har normalt økonomi til å ansette kunstnerisk personale på heltidsbasis, og virksomheten baseres på en komplisert samordning av frilansere med oppdrag på ulike hold. Aspirantstillingene er dermed et viktig bidrag til kontinuiteten i det kunstneriske arbeidet. I tillegg til dette gir aspirantstøtten muligheter for ensemblene til å realisere særlige satsinger som ellers ikke hadde latt seg realisere. For eksempel har enkelte ensembler gjennom aspirantordningen ansatt huskomponister og gjennom dette kunnet utvikle et kreativt samvirke mellom skapende og utøvende musikk innenfor rammen av ensemblets normale virksomhet.

Aspirantordningen er for tida under evaluering. Evalueringen kan forventes å bringe mer nøyaktige kunnskaper om ordningens virkninger også på ensemblefeltet. Ut fra de kunnskapene om ensemblefeltet som er innhentet gjennom denne utredningen, anser jeg imidlertid ordningen som et interessant virkemiddel i ensemblepolitikken. Den gir mulighet til å styrke flere ulike ledd i ensemblenes produksjon og formidling, alt etter aspirantens fagkompetanse. En komponist kan bidra til å utvikle repertoaret og til å bringe skapende og utøvende miljøer tettere sammen. Gjennom samarbeidet får dessuten både komponisten og ensemblet mulighet til å profilere seg og utvikle formidlingen. En lignende virkning kan oppnås ved ansettelse av musikere, dirigenter, og så videre.

(Den positive virkningen av tilskudd til heltidsansettelse av kunstnerisk personale i musikkensemblene er selvsagt ikke avhengig av at det dreier seg om aspiranter. Slik sett kunne man godt tenkt seg en egen ordning for tidsbegrensede ansettelser av profesjonelle kunstere, ikke bare nyutdannede, i musikkensemblene. I et felt hvor økonomien ellers ikke tillater ensemblene å gjøre slike ansettelser, ville en slik ordning ha stor virkning.)

Tilskudd til bestillingsverk

Som nevnt har Kulturrådet i tillegg til sin egen bestillingsverksordning også overtatt ansvaret for en bestillingsverksordning for orkestermusikk som tidligere var plassert under ymseposten på statsbudsjettets musikkapittel. Den overførte ordningen er lagt inn i Norsk kulturfond og samordnet med Kulturrådets egen ordning.

I utgangspunktet gjelder bestillingsverksordningene komponerte verk innenfor samtidsmusikken og til dels jazzen, men det finnes unntak. For eksempel gikk det ved siste tildeling støtte til Anneli Dreckers bestillingsverk for Festspillene i Nord-Norge.

Det kan være aktuelt for oppdragsgivere å bestille verk fra skapende musikere i alle sjangere. På samme måte bør det være aktuelt for offentlige myndigheter å yte bestillingsverksstøtte til oppdragsgiveren uavhengig av hvilken sjanger den skapende kunstneren arbeider innenfor. Jeg mener at støtte til bestillingsverk er en effektiv måte å bidra til utviklingen av nytt repertoar innenfor alle sjangere på. En like viktig effekt av bestillingsverksstøtten er imidlertid at den bidrar til å profilere den angjeldende kunstneren innenfor en nærmere spesifisert kontekst, for eksempel en festival. Slik blir bestillingsverket et effektivt formidlingstiltak som det kan være i det offentliges interesse å stimulere.

Jeg mener derfor at det er viktig å videreutvikle Kulturrådets bestillingsverksordning som et nyskapnings- og formidlingsvirkemiddel i alle sjangere.

Tilskudd til plateinnspilling

Plateinnspillinger er en viktig del av de fleste ensemblenes produksjon. Det er mitt inntrykk at en betydelig andel av de midlene som fordeles som generelle ensembletilskudd, går til å finansiere plateinnspillinger. Dels bidrar innspillingene til å gjøre musikken tilgjengelig for et større publikum enn det som besøker konsertene, og slik kan innspillingene også bidra til å stimulere interessen for levende musikk. Men like ofte er plateinnspillingene selvstendige produkter som beriker musikklivet like mye som konsertene, bare på en annen måte. Dette gjelder innenfor alle sjangere, men kanskje særlig gjelder det for musikk som er blitt til i studio og/eller ved hjelp av moderne musikkteknologi.

Jeg mener derfor at det er god grunn til å rette oppmerksomheten mot ensemblenes behov for finansiering av plateinnspillinger.

Kulturrådet har i dag ansvaret for en ordning som yter plateproduksjonsstøtte til ensembler og orkestre som ønsker å gjøre innspillinger av den norske musikalske kulturarven, den såkalte klassikerordningen. Denne ordningen er rettet mot den klassiske komposisjonsmusikken. Andre offentlige instanser, som Fond for lyd og bilde, yter produksjonsstøtte til ensembler innenfor alle sjangere.

Jeg mener at det i Kulturrådets portefølje av tilskuddsordninger bør inngå en generell tilskuddsordning for plateproduksjoner, rettet mot alle sjangere. Denne kan ta utgangspunkt i og inkludere den nåværende klassikerstøtten.

Tilskudd til turné, reise og transport

Når det gjelder reisestøtte, er mangfoldet av finansieringskilder stort. Under Kulturrådets forvaltning er det imidlertid bare én ordning som yter reisestøtte, nemlig TTF-ordningen. Selv om denne ordningen gjelder rock og beslektede former, ser vi på bevilgningslistene for 2001 likevel mange tildelinger innenfor jazzfeltet, også til jazzensembler som mottar tilskudd over Kulturrådets ensemblestøtteordning i 2002 – dette gjelder for eksempel Jaga Jazzist, som i 2001 fikk støtte til en innenlandsturné, og Wibutee, som fikk støtte til utenlandsturné. Dessuten ble selskapet Jazzland tildelt reisestøtte til utenlandsjobber for Bugge Wesseltoft, Audun Kleive Band, Beady Belle og Sidsel Endresen. I praksis ser det altså

ut til at ordningen ikke bare er rettet mot pop/rock, men også mot jazz. Det er da også mange felles problemstillinger for disse sjangrene, ikke minst når det gjelder reiseutgifter og arrangører.

De ensemblene som av sjangergrunner ikke faller inn under TTF-ordningen, løser sine finansieringsbehov på annen måte. Dels er det mitt inntrykk at en betydelig andel av et eventuelt tilskudd over ensemblestøtteordningen går til nettopp reiser, innenlands og ikke minst utenlands. For denne tilskuddsordningen gjelder det som sagt i prinsippet ingen sjangeravgrensning, men det går i praksis ikke støtte til rock/pop-ensembler. Likeledes yter Fond for lyd og bilde mange reisetilskudd. Disse fordeler seg på alle musikksjangere. Utenriksdepartementet er også en viktig tilskuddsyter når det gjelder utenlandsjobber.

Selv om også andre statlige instanser yter reisestøtte til ensemblene, mener jeg at Kulturrådet bør forvalte en sjangeruavhengig reisetilskuddsordning. Med en slik ordning vil reisetilskuddene kunne sees i sammenheng med ordninger som gjelder andre ledd i produksjons- og formidlingsprosessen. Dels vil enkelte ensembler være så godt tilgodesett med generelle drifts- eller prosjekttilskudd at også reiseutgiftene er dekket. Da kan reisemidler i stedet gå til ensembler som er utilstrekkelig ivaretatt gjennom andre ordninger, eller som kun trenger støtte til finansiering av reiser.

Dersom man går inn for å opprette en felles, sjangeruavhengig reisetilskuddsordning under forvaltning av Kulturrådet, kan man velge å likevel beholde TTF-ordningen som en særlig rekrutteringsordning (markedsincentiv) for pop/rock-feltet. I så fall bør man vurdere å delegere dette oppdraget til en av organisasjonene på feltet. Med en slik løsning kan man bidra til å sikre at virkningen av den rockesatsingen som lå til grunn for ordningen, ikke reduseres. Alternativt kan man integrere den andelen av TTF-ordningen som i dag går til dette formålet, i en felles sjangeruavhengig reisetilskuddsordning under forvaltning av Kulturrådet (markedskorrektiv). En tredje mulighet er å gjøre begge deler.

Når det gjelder tilskudd til dekning av reiseutgifter i forbindelse med utenlandsoppdrag, bør det foretas en prinsipiell avklaring av ansvarsforholdene mellom Kultur- og kirkedepartementet ved Kulturrådet på den ene siden og Utenriksdepartementet på den andre siden.

Tilskudd til arrangører

I musikken, som innenfor andre kunstarter, står man i dag overfor en helt annen formidlingssituasjon enn for bare ti eller femten år siden.

Skillelinjene i musikklivet har ikke samme segregerende kraft som før. Musikere og ensembler beveger seg over sjangergrensene, inngår nye samarbeidskonstellasjoner, oppsøker nye arenaer og møter nye publikumsgrupper. Festivalene programmerer ikke lenger like strengt i henhold til de musikkformene de opprinnelig var rettet mot, men inkluderer gjerne kunstnere fra andre leire. Publikum lar seg heller ikke lenger like lett dele opp i klart definerte målgrupper.

Også i musikkpolitikken er det viktig å gripe denne anledningen til å bidra til utviklingen av nye formidlingsformer, og i dette arbeidet er det essensielt å rette et nytt blikk mot arrangørleddet. Det har lenge vært klart at det er nødvendig å bidra sterkere til en profesjonalisering av arrangørleddet innenfor alle sjangere. Innenfor jazzen er det nedlagt et betydelig arbeid på dette området ved hjelp av friske statsmidler og i regi av Norsk jazzforum. Satsingen på oppbyggingen av et nasjonalt nett av spillesteder for rytmisk musikk, Norgesnettet, er også et viktig bidrag. Norsk Rockforbund gjør en stor innsats i utviklingen av strategier for arrangørutvikling, med overføringsverdi til andre områder. Også Rikskonsertene har i de seinere år fornyet sine anstrengelser for arrangørleddet.

Som omtalt tidligere i boka er det et stort antall offentlige finansieringskilder også for arrangørleddet. Arrangørstøtten går dels til festivaler innenfor alle sjangere, dels til sjangerspesifikke arrangørnettverk eller til enkeltarrangører.

Festivalstøtte kommer i dag fra fire ulike statlige ordninger. Dels får fire festivaler tilskudd som knutepunktinstitusjoner i statsbudsjettets musikkapittel. En rekke ytterligere festivaler innenfor alle sjangere får støtte fra Kulturrådets festivalstøtteordning. Atter andre får støtte gjennom Kulturrådets TTF-ordning. Endelig er det en del festivaler som mottar tilskudd under LOK-ordningen. De tre sistnevnte ordningene forvaltes av Kulturrådet: Festivalstøtteordningen finansieres ved en avsetning fra Norsk kulturfond, de to øvrige er delegerte forvaltningsoppgaver. Festivalstøtteordningen og LOK-ordningen dekker alle sjangere, mens TTF-ordningen som nevnt gjelder rock og beslektede former.

For øvrig går det annen arrangørstøtte gjennom en rekke ulike ordninger. TTF-ordningen og LOK-ordningen er viktige tilskuddsordninger ikke bare for festivalene, men også for andre arrangører. På jazzfeltet er arrangørstøtten som sagt delegert til Norsk jazzforum. Innenfor rock/pop går det betydelige midler til arrangørnettverket Norgesnettet, som er en sammenslutning av 21 spillesteder for rytmisk musikk. Innenfor samtids-

musikken går det støtte til foreningen Ny Musikk, som er en betydelig konsertarrangør.

På samme måte som innenfor de øvrige innsatsområdene bør Kulturrådet også på dette feltet innta et sjangeruavhengig utblikkspunkt og betrakte feltet under ett.

Når det gjelder festivalstøtten, mener jeg at det kan være grunn til å vurdere en viss samordning. Det kan i så fall være aktuelt å inkludere den festivalstøtten som i dag går gjennom TTF-ordningen og LOK-ordningen, i en felles festivalstøtteordning rettet mot både små og store musikkfestivaler innenfor alle sjangere.

Når det gjelder Kulturrådets øvrige innsats for arrangørene, er det grunn til å vurdere etablering av et nytt flerårig utviklingsprogram for arrangørleddet i musikken, inkludert festivalfeltet. Programmet kan gjerne drives i samarbeid med aktører med erfaring på området, som Rikskonsertene, Norsk jazzforum og Norsk Rockforbund. Den arrangørstøtten som i dag fordeles gjennom TTF-ordningen og LOK-ordningen, bør i så fall sees i sammenheng med dette programmet. Viktige tema for programmet bør være profesjonalisering av arrangørene, samarbeid og nettverksbygging blant arrangørene, utvikling av nye arenaer for musikk, utvikling av nye møteplasser for ulike musikkformer og publikumsgrupper. Utviklingsprogrammet bør evalueres med sikte på etablering av faste arrangørtilskuddsordninger under forvaltning av Kulturrådet.

Samarbeid i ensemblefeltet

Jeg har omtalt mange eksempler på kunstnerisk samarbeid i ensemblefeltet. Det er mange ensembler som vet å utnytte de kunstneriske, organisatoriske og økonomiske gevinstene som samarbeidsprosjektene kan gi. Jeg mener at det er mulig i ensemblepolitikken å stimulere til alle former for samarbeid og dermed bidra til å hente ut gevinstene, uten dermed å forbigå ensembler som av kunstneriske grunner er rettet mot de verdiene som genereres i et langsiktig kunstnerisk arbeid i en fast gruppe.

Jeg har også omtalt symfoniorkestrenes rolle som ressursbaser for det lokale musikklivet. Orkestermusikerne deltar ofte i utstrakt grad i virksomheter utenfor orkestret, både som musikere og pedagoger. Mange orkestermusikere medvirker i frie, profesjonelle musikkensembler innenfor kammermusikken, samtidsmusikken og tidligmusikken. Disse ensemblene hadde ikke eksistert uten symfoniorkestrene.

Imidlertid kunne de betydelige ressursene som går til symfoniorkestrene, ha vært utnyttet enda bedre dersom samarbeidsrelasjonene til det omgivende musikklivet hadde kommet inn i fastere og mer forpliktende former. Jeg mener at orkestrene i arbeidet med målstyring av virksomheten bør sette seg mål og utforme konkrete planer som i sterkere grad innreflekterer deres rolle som en ressurs i det lokale musikklivet. Mange av ensembleprosjektene i det lokale musikklivet er oppstått på orkestermusikernes initiativ og må regnes som spinoff-effekter av orkestrets normale virksomhet. Orkestermusikernes medvirkning i slike eksterne prosjekter bør i større grad oppfattes som ledd i orkestrets normale virksomhet.

Som omtalt har det flere steder vært diskutert lokale pool-ordninger for musikere som kan bidra til en mer fleksibel og effektiv bruk av musikerressursene lokalt. Slike ordninger har vært tema i diskusjoner mellom aktører i Bergen (BIT 20 Ensemble og Stiftelsen Harmonien) og mellom aktører i Trondheim (TrondheimSolistene og Trondheim Symfoniorkester). Det er all grunn til å undersøke disse mulighetene nærmere.

Korspørsmålet

Som beskrevet tidligere i boka har den profesjonelle korkunsten en svakere institusjonell forankring i Norge enn i andre sammenlignbare land. De nordiske nabolandene har alle nasjonale kor med faste statstilskudd og driver generelt en mer offensiv korpolitikk. Jeg mener at det er nødvendig med et løft for dette feltet i Norge.

Spørsmålet har vært drøftet i lang tid, og Kulturrådet nedsatte ved begynnelsen av 1990-tallet et utvalg som drøftet saken. I møtet med utfordringene på korfeltet er det, den gang som nå, nødvendig å gjøre et prinsipielt valg: Skal man (a) bidra til profesjonaliseringen av korfeltet gjennom et styrket engasjement for de eksisterende ensemblene, eller skal man (b) gå inn for at det opprettes et nytt profesjonelt kor.

Som omtalt tidligere har korfeltet en sterk historisk forankring i det frivillige musikklivet. Korbevegelsen er en av de eldste og sterkeste i norsk musikkliv. Samtidig synes denne bakgrunnen å representere en terskel i profesjonaliseringen av feltet. De fleste kor har sin opprinnelse i frivillig foreningsvirksomhet og har utviklet tradisjoner og kunstneriske agendaer fra dette utgangspunktet. Det har i mange tilfeller vært vanskelig å forsere terskelen over til en profesjonell virksomhet uten å bryte tradisjonene og

dermed kontinuiteten i arbeidet. En full omlegging av det enkelte kor i retning av en rent profesjonell virksomhet synes å måtte innebære en helt ny start, med nye finanser og ny besetning. En slik operasjon kan i praksis vise seg å være ensbetydende med nyetablering.

I lys av dette kan en spørre om et løft for korkunsten best gjennomføres ved en ren nyetablering i stedet for gjennom oppgradering av eksisterende kor. Et nyetablert kor er fristilt i forhold til tradisjon og kunstnerisk agenda og kan utvikles som et nytt nasjonalt korprosjekt på høyeste nivå. I tillegg til å representere et nasjonalt spisskompetansemiljø for korfeltet som helhet kan et slikt kor tillegges oppgaver knyttet til landsdekkende turnering, samarbeid om operaproduksjoner, og så videre. Et nyetablert kor kan bidra til å vekke oppmerksomheten om norsk korkunst både innenlands og utenlands og vil dessuten representere en betydelig inspirasjon i utviklingen av det norske korfeltet.

I kapittel 3 ovenfor drøftet jeg målet om kunstnerisk og faglig forankring. Jeg konkluderte der med at statens engasjement i ensemblefeltet som hovedprinsipp bør rettes mot eksisterende virksomheter og fange opp det kunstneriske initiativet der det måtte foreligge. Dette er i overensstemmelse med prinsippene om en armlengdes avstand og nedenfra og opp i kulturpolitikken. Opprettelsen av et nytt, nasjonalt kor på kulturpolitisk initiativ synes å stride mot disse prinsippene, og selv om forholdene i korfeltet er spesielle, stiller jeg meg noe nølende til om et slikt prestisjeprosjekt er veien å gå. Også andre områder kunne behøve et flaggskip i det nasjonale kulturliv, blant annet har man som nevnt ytret slike ønsker fra folkemusikkhold. Andre land holder seg med nasjonale jazzstorband. En nyopprettet nasjonal korinstitusjon ville også binde relativt store tilskuddsmidler på fast basis, og jeg stiller spørsmålet om friske midler til korfeltet kan anvendes på en mer fleksibel måte.

Ett alternativ er å rette en særlig oppmerksomhet mot korfeltet innenfor de allmenne ordningene for ensemblestøtte. Her kan man både bidra til å videreutvikle de eksisterende profesjonelle vokalensemblene og plukke opp nye kunstneriske initiativer. Gjennom en målrettet bruk av ulike tilskuddsordninger – generell ensemblestøtte, reisestøtte, aspirantstøtte, plateinnspillingsstøtte, og så videre – kan man løfte ett eller flere ensembler over profesjonaliseringsterskelen. Som beskrevet tidligere i kapitlet går jeg i denne utredningen inn for at det legges til rette for mer langsiktig, generell støtte til enkelte profesjonelle musikkensembler, og

det er fullt mulig å tenke seg fremragende vokalensembler blant disse. Det Norske Solistkor er allerede blant de ensemblene som har mottatt tilskudd fra Kulturrådets ensemblestøtteordning på fast basis, og koret har på dette grunnlag utviklet en fullt ut profesjonell virksomhet på høyt kunstnerisk nivå. Oslo Domkor har ved siste tildelingsrunde i Kulturrådets ensemblestøtteordning fått tilslag på en søknad om treårig ensemblestøtte.

Litteratur og kilder

Listen omfatter de viktigste titlene innenfor faglitteraturen samt et utvalg av de mest sentrale kildene. Kildematerialet som er innhentet fra musikklivets aktører og fra de ulike instansene i musikkpolitikken, er for stort til å presenteres her. Jeg viser til omtalen av kildene i kapittel 1.

Arnestad, Georg (2001): «Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt. Om folkemusikk og folkedans i det seinmoderne Noreg». Oslo: Norsk kulturråd (Rapport nr. 27).

Aslaksen, Ellen K. (1997): «Ung og lovende. 90-tallets unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår». Oslo: Norsk kulturråd (Rapport nr. 8).

Bergsgard, Nils Asle og Sigrid Røyseng (2001): «Ny støtteordning – gamle skillelinjer: Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst». Oslo: Norsk kulturråd 2001 (Rapport nr. 23).

Bjørkås; Svein (1998): «Det muliges kunst. Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere». Oslo: Norsk kulturråd (Rapport nr. 12).

Guldbrandsen, Erling (1997): «Evaluering av Oslo Sinfonietta». Oslo: Norsk kulturråd (Arbeidsnotat nr. 16).

Gripsrud, Jostein (red.) (2002): «Populærmusikken i kulturpolitikken. Utredning om populærmusikkfeltet i Norge». Oslo: Norsk kulturråd (Rapport nr. 30).

«Improvisasjon sett i system – om etablering av Norsk jazzforum.» Utgreiing frå ei arbeidsgruppe oppnemnd av Norsk kulturråd (1996). Oslo: Norsk kulturråd (Rapport nr. 4).

Kulturdepartementet: St.prp. nr. 1 (1997–1998).

Kulturdepartementet: St.prp. nr. 1 (1998–1999).

Kulturdepartementet: St.prp. nr. 1 (1999–2000).

Kulturdepartementet: St.prp. nr. 1 (2000–2001).

Kulturdepartementet: St.prp. nr. 1 (2001–2002).

Langdalen, Jørgen, Christian Lund, Per Mangset (red.) (1999): Institusjon eller prosjekt – organisering av kunstnerisk virksomhet. «Rapport fra kulturrådets årskonferanse 1998». Oslo: Norsk kulturråd (Rapport nr. 14).

Lund, Christian, Per Mangset, Ane Aamodt (red.) (2001): «Kunst, kvalitet og politikk: Rapport fra Kulturrådets årskonferanse 2000». Norsk kulturråd: Oslo (Rapport nr. 22).

Mangset, Per (1998): «Kunstnerne i sentrum: Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet». Norsk kulturråd: Oslo (Rapport nr. 11).

Møller, Geir: «Evaluering av Fond for lyd og bilde: Norsk Kassettavgiftsfond». Oslo: Norsk kulturråd (Notat nr. 47).

Nesheim, Elef (2001): Ny orkestersatsing: Kvantitativt og kvalitativt. Oslo: Kultur- og kirkedepartementet.

Norsk kulturråd: årsmeldinger 1995–2001.

NOU 2002:8: «Etter alle kunstens regler – en utredning om norsk scenekunst».

Orkesterutvalget af 1998 (1999): «Rapport om repræsentationen af den symfoniske musik». København: Statens Musikråd.

Simonsen, Mie Berg (1995): «Evaluering av Landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge». Oslo: Norsk kulturråd (Rapport nr. 1).

Statens kulturråd (2000): «orkester.nu: Svenska orkestrar och deras verksamhet». Stockholm: Statens kulturråd (Rapport nr. 2000:3).

Statens Musikråd (1999): «Statens Musikråds rapport 1995–1999». København: Statens Musikråd,

Undersøgelsesudvalget for Den tidlige Musik (1999): «Rapport om tidlig musik i Danmark». København: Statens Musikråd.

Vedlegg

Tabell 11 Søkere til ensemblestøtteordningen 2002 med lokalisering

Atomic	Oslo og Sverige
Audun Kleives BITT	Oslo
Beady Belle	Oslo
Bergen Barokk	Bergen
Bergen Big Band	Bergen
Bergen Kammerensemble	Bergen
Blixband	Tromsø
Bodø Sinfonietta	Bodø
BOL	Trondheim
Bossa Nordpå	Tromsø
Cantus	Trondheim
ComboNations	Oslo, Bergen, Tromsø, Voss, Polen
Come Shine	Trondheim/Oslo
Cucumber Slumber	Heimdal
Dadafon	Oslo
Det Norske Solistkor	Oslo
Dingobats	Trondheim og Hamar
DOZO	Oslo
DUO Solace	Oslo

Tabell 11 Søkere til ensemblestøtteordningen 2002 med lokalisering (forts.)

Duoen Ingar Zach / Ivar Grydeland	Oslo
elle melle	Oslo/Eidsvold
Ensemble Ernst	Oslo
Farmers Market	Oslo/Eidsvold
Fliflet/Hamre	Bergen
FolkJazzEnsemble	Oslo
Frode Gjerstad Trio	Stavanger og Oslo
Geir Lysne listening ensemble	Oslo
Grace	Oslo/Bergen
Grex Vocalis	Oslo
Grieg Trio	Oslo
Hans Mathisen Quartet	Sandefjord
Helgeland Sinfonietta	Rana, Vefsn og Nesna
Hålogaland Brassensemble	Nordland
Ice man is	Oslo/Laksevåg
Jaga Jazzist	Oslo
Jan Gunnar Hoff Group	Bodø
John Pål Inderberg med The Zetting	Trondheim
Kammerkoret SAGA	Oslo
Karvan	Oslo (Tyskland)
Kor-90	Bybrua
KRØYT	Oslo
KVARTS	Sør-Fron
Kyberia	Oslo
Magnetic North Orchestra	Oslo
Mandala	Loddefjord
Marvin Charles + 6	Oslo
Midtnorsk Solistensemble	Trondheim
Morten Gunnar Larsen & Ophelia	Oslo
Musica Domestica	Vesterålen, Trondheim og Manchester
My Funny Ellentine	Oslo
Nils Petter Molvær og Khmer	Bergen/Oslo
No Spaghetti Edition	Oslo
Nordic Voices	Oslo
Norsk Barokkorkester	Trondheim

Tabell 11 Søkere til ensemblestøtteordningen 2002 med lokalisering (forts.)

Norsk DameEnsemble	Oslo
Norske Store Orkester for Jazz	Oslo, Hedmark, Akershus, Trondheim og Bergen
Nymark Collective	Oslo
Oslo Barokk Solister	Oslo
Oslo Camerata	Oslo
Oslo Concert Brass	Oslo
Oslo Domkor	Oslo
Oslo Sinfonietta	Oslo
Oslo Strykekvartett	Oslo
Pastor'n & Diffen	Oslo
Petter Wettre Trio	Oslo
Pocket Corner	Oslo, Stavanger og Trondheim
POING	Oslo
Pro Musica Antiqua	Oslo
Quattro Stagioni	Oslo
Ra	Oslo
Rag Bag	
Ravens Wood	Stavanger
Ringve Kammerensemble	Trondheim
Rudlende	Oslo
Saxofon Concentus	Oslo
Sigurd Ulveseth Kvartett	Bønes
Silent Brass	Trondheim
SISU slagverktrio	Oslo
SKOMSORK m/ Cicada	Oslo/Trondheim
SPUNK	Oslo
Sturm und Drang	Oslo
Supersilent	Oslo
Telemark Kammerorkester	Telemark
Telemark Messingensemble	Telemark
The Brazz Brothers	Oslo/Ålesund
The Source	Oslo
The Thing	Oslo/Sverige
Torbjørn Sunde Kvartett/Oktett	

Tabell 11 Søkere til ensemblestøtteordningen 2002 med lokalisering (forts.)

Tore Johansen Kvartett	Bodø
Transjoik	Trondheim
Tri O'Trang	Oslo
TRI-DIM	Oslo
Trio Alpaca	Trondheim
Trio Mediæval	Oslo
Trondheim Jazzorkester	Trondheim
Trondheim Sinfonietta	Trondheim
Trygve Seim Orchestra	Oslo
Urban Connection	Oslo
Valkyrien Brass	Oslo
Vertavo Strykekvartett	Oslo
Vicenda	Bodø
Walkie Talkie	Oslo
Wibutee	Oslo
Østenfor Sol	Oslo