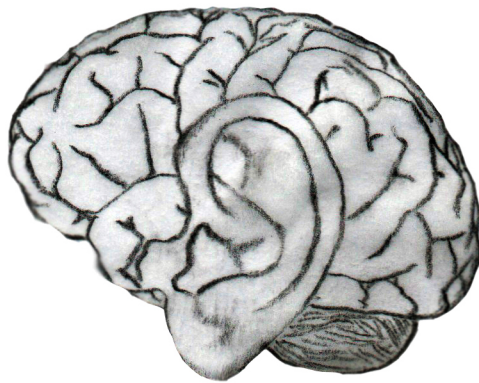


# Musikalsk improvisasjon

Hva er musikalsk improvisasjon, og hvordan tenker musikere når de improviserer?



Martin Skei

Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Høst 2012



## Forord

Denne masteroppgaven har blitt skrevet gjennom mitt masterstudie på Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo.

Takk til alle venner og kjente som har vært kilder til inspirasjon i denne oppgaven. Takk til min veileder Tellef Kvifte, professor ved Universitetet i Oslo, Institutt for musikkvitenskap, for uvurderlig hjelp underveis. Jeg vil også takke ansatte og forelesere ved Institutt for musikkvitenskap ved UiO og Institutt for musikk ved NTNU for inspirasjon gjennom studier og forelesninger.

En stor takk går til mine intervjuobjekter Even H. Hermansen, Kristoffer B. Alberts, Jon Rune Strøm og Dag Erik Knedal Andersen som tok seg tid til å bli intervjuet og dele sine synspunkter i forbindelse med denne oppgaven.

I tillegg vil jeg takke familien for all støtte. Sist men ikke minst tusen takk til Jonas Bjørnerud og Åsta Hoem Hagen for gjennomlesning, konstruktiv kritikk og språkvask.



# Innholdsfortegnelse

<b>1. Innledning.....</b>	<b>7</b>
1.1 Over- og underordnede problemstillinger	7
1.2 Elementer, prosesser, aspekter, fenomener, syntaks, normer, tilhengere, komposisjon og improvisasjon	8
<b>2. Sentral litteratur om improvisasjon.....</b>	<b>11</b>
2.1. Paul Berliner om improvisasjon i "Thinking in Jazz"	11
2.1.1. <i>Improvisasjon – Komposisjon</i>	11
2.1.2. <i>Bakgrunn og utvikling</i>	12
2.1.3. <i>Improvisasjon og språk</i>	13
2.1.4. <i>Samspill</i>	13
2.1.5. <i>Improvisasjon som livsstil</i>	15
2.2. Ingrid Monson om improvisasjon i "Saying Something"	18
2.2.1. <i>Kapittel 1</i>	18
2.2.2. <i>Rytme og groove</i>	19
2.2.3. <i>Metafor for språk</i>	20
2.2.4. <i>Signifying</i>	21
2.2.5. <i>Tradisjon vs. innovasjon</i>	23
2.2.6. <i>Interaction, Feeling and musical analysis</i>	24
2.2.7. <i>Kapittel seks</i>	25
2.3. David Sudnow om improvisasjon i "Ways of the Hand"	26
2.4. Sammenfatning	29
<b>3. Intervju som metode.....</b>	<b>33</b>
3.1. Kvalitativt forskningsintervju	33
3.2. Hvorfor bruke kvalitativt forskningsintervju?	34
3.3. Om intervjuobjektene	35
3.4. Intervjuene	37

<b>4. Tanker om aspekter, fenomener og prosesser i improvisasjon generelt.....</b>	<b>39</b>
4.1. Improvisasjon	39
4.2. Assosiasjon og utvikling	41
4.2.1. <i>A Five-Stage Model of the Mental Activities Involved in             Directed Skill Acquisition</i>	43
4.3. Musikalsk rolle	48
4.4. Komposisjon kontra improvisasjon?	49
4.5. Oppfattelse og "timing"	55
<b>5. Prosesser og fenomener.....</b>	<b>57</b>
5.1. Improvisasjon som språk	57
5.2. Bevissthet, assosiasjon og tid	58
5.2.1. <i>Hermeneutikk</i>	60
5.2.2. <i>Tid</i>	61
5.2.3. <i>Musikken som lyd og kognitive representasjoner</i>	62
5.3. Psykisk og fysisk?	67
5.4. Musikalske objekter	69
5.5. Fokus	71
5.6. Oppløsningsnivå	72
5.7. Chunking	74
5.8. Groove	75
5.8.1 <i>Participatory Discrepancies</i>	78
5.9. Flow	81
<b>6. Om improvisasjon.....</b>	<b>91</b>
6.1. Diskusjon	91
6.2. Evne, lyst og behov	94
6.3. Tanker vs. fokus	96
<b>7. Avslutning.....</b>	<b>99</b>
7.1. Oppsummering	99
<b>Litteraturliste</b>	<b>103</b>

# 1. Innledning

Da jeg tok for meg denne oppgaven ble det fort klart at det var enormt mange emner jeg kunne ta tak i. Derfor har jeg valgt ut noen temaer og retninger jeg synes er interessante, og som jeg har tenkt en del rundt i sammenheng med egen spilling og lytting kontra andres spilling og lytting – og hvordan man fungerer i forhold til dette. I tillegg har det selvfølgelig dukket opp emner underveis bl.a. som følge av innspill fra intervjuobjekter. Mine spørsmål rundt hvordan improvisasjon fungerer, oppleves, og utføres, for og av andre har vært grunnlaget for hvilke tema og emner som blir tatt opp i denne oppgaven. Hvordan tenker forskjellige improvisatorer *mens* de improviserer? Tenker de i akkorder, skalaer, bevegelser, melodier, bilder, bevegelser, form, visualiserer de, tid, repetisjon osv., eller kombinasjoner av disse? Eller tenker de ingen ting og bare "gjør musikken"? Det blir nødvendigvis en del subjektivitet involvert når det kommer til hva som har blitt tatt opp i forbindelse med improvisasjon i oppgaven. Dette er ikke til å komme unna, fordi man må se på hvordan noe oppleves, subjektivt, direkte fra de som opplever det for å få svar på de spørsmålene jeg lurer på. I denne oppgaven har det heller ikke vært ønskelig å komme unna subjektivitet da det er snakk om hvordan forskjellige mennesker oppfatter sin og andres improvisasjon. I sammenheng med spørsmål om hvordan improvisatorer tenker når de improviserer har subjektivitet slik sett vært sentralt.

Jeg har valgt å skrive om dette temaet fordi jeg ønsker å få økt kunnskap om hva man vet skjer i improvisasjon, og ikke minst hvordan improvisatorer tenker, opplever og fungerer i improvisering – med et ønske om at dette skal gi mer innsikt og forståelse, som vil ha positiv virkning på egen musisering og samspill med andre.

## 1.1. Over- og underordnede problemstillinger

Hva er musikalsk improvisasjon, og hvordan tenker musikere når de improviserer? – er den overordnede problemstillingen i denne oppgaven.

Det vil være noe snakk om improvisasjon med hovedvekt på improvisert musikk med bakgrunn i en eller annen form for jazztradisjon, men også om improvisasjon som fenomen generelt.

Med utgangspunkt i improvisert musikk ønsker jeg å få bedre innsikt i hvilke prosesser, fenomener og aspekter som oppstår og foregår hos improviserende musikere når de improviserer. Derfor er det interessant å ta for seg emner som er relevante for å beskrive hvordan forskjellige musikere improviserer, og som har blitt tatt opp i litteraturen. Dette for å finne ut av hvordan og hvorfor de fungerer som de gjør, og for å finne ut hvordan, hvorfor, og i hvor stor grad disse emnene brukes (evt.) bevisst eller ubevisst i improvisasjon. Hvordan vi som mennesker oppfatter lydlandskaper vi befinner oss i, og hvordan improvisasjon i musikk oppleves, tolkes, utvikles og utføres av forskjellige improviserende musikere vil være sentrale spørsmål og temaer i denne oppgaven. Hvordan skapes improviserte musikalske hendelser og forløp, og hvor, hvordan og hvorfor oppstår de? Det vil sannsynligvis dukke opp vel så mange spørsmål som svar i løpet av prosessen, men målet er å se nye sider ved musikalsk improvisasjon som kan være med på å belyse også framtidige spørsmål og tanker som måtte oppstå.

## **1.2. Elementer, prosesser, aspekter, fenomener, syntaks, normer, tilhengere, komposisjon og improvisasjon**

Først kan det være greit å definere en del begreper som går igjen i oppgaven, slik at disse begrepene blir brukt (og tenkt på) i rette forstand i forhold til oppgavens relevans og innhold:

- *Elementer* vil kunne sees på som konkrete eller abstrakte deler, enheter, og byggeklosser i f.eks. musikken eller tankerekken (prosess). Det vil altså kunne omfatte alt fra tone, akkord, og forløp, til frekvens, timbre/klangfarge og opplevelser av disse.
- *Prosesser* vil bli brukt og tenkt som både psykiske, fysiske, og musikalske hendelsesforløp som foregår i forbindelse med improvisasjon. Hendelsesforløp fordi prosessene ikke er fikserte elementer (selv om de gjerne inneholder dette), men noe som er i bevegelse og som skjer over tid.
- *Aspekter* vil i hovedsak være sider av saken – at man f.eks. kan se på samme element på ulike måter, med forskjellige utgangspunkt og forutsetninger.
- *Fenomener* vil her være hvordan noe i sammenheng med improvisasjon, gjerne helhetlig, oppleves, sanselig og hermeneutisk/fortolkes av den enkelte, eller av en gruppe.
- *Syntaks* blir her brukt i musikkammenheng, og er lånt fra lingvistikk læren om bl.a. setnings- og fraseoppbygging. Her blir det brukt med tanke på musikkstilens kjente, og



vedtatte mønstre og oppbygging. Det vil f.eks. kunne være musikalske sammensetninger av elementer som er avgjørende for bestemmelsen av en stil eller sjanger. Å forstå syntaksen i en musikkstil vil kunne sammenlignes med å forstå et språks oppbygging. Med syntaks kan man altså tenke seg at språket som en musikk sjanger, -stil eller -kultur opererer med og består av, vil kunne bestemmes av hvordan bl.a. tonalitet, rytmikk, fraseringer m.m. brukes. På samme måte som hvordan man setter sammen ord, fraser, tonefall osv. bestemmer musikalske syntakser hvordan bestemte musikkestiler settes sammen.

- *Språk* vil i denne oppgaven bli brukt metaforisk og sammenlignende. Språk vil i utgangspunktet innebære alle prosesser og elementer som eksisterer i et verbalt talespråk, og vil slik være en samlebetegnelse for disse. I denne oppgaven vil språk bli mye brukt i sammenligning med improvisasjon og de prosesser og elementer som foregår der. Spesielt i sammenheng med hvordan man lærer språk og hvordan man lærer, oppfatter og utfører improvisasjon i musikk.
- *Normer* vil bli brukt mye sammen med syntaks, men vil her være noe mer flytende og abstrakt. Normer vil bli brukt om forventningene hos deltagere/tilhengere og aktører av improvisasjonene og disse imellom for hvordan musikken utføres og hvordan musikalske elementer blir brukt, hvordan det i denne sammenhengen forventes at man behandler reglene og de musikalske elementene man har, slik at man f.eks. oppnår god improvisasjon og/eller ny, frisk musikk. *Norm* vil her ofte bli brukt med tanke på en gruppe tilhengers felles forventninger. Normene vil også kunne sees på som krefter som driver musikkstilens utvikling, fordi normene forandrer seg over tid. Slik vil de til slutt kunne føre til utviklingen av nye musikkestiler (normsammensetninger).
- *Tilhengere* er her personer som på ett eller annet vis deltar i musikken, enten de er musiserende, lyttende eller begge deler. Tilhengergrupper vil brukes om grupper av personer som har samme oppfatning av hvordan de forventer at musikken skal være eller høres ut. Disse gruppene vil ha forskjellige størrelser, og vil kunne overlappes helt ned til det individuelle nivå.
- *Komposisjon* er noe som har blitt utviklet, utført og konstruert på forhånd. Både improvisasjonens og komposisjonens utfall kan avhenge av tradisjoner, normer og/eller regler. Definisjonen av komposisjon er her at den har blitt utviklet og utført "før".
- *Improvisasjon* er noe som utføres og konstrueres i net. Improvisasjon er noe som blir til, spontant og på sparket, og det kan være prosess(er) og/eller fenomen.

Improvisasjon kan f.eks. beskrives i musikk som; å komme med noe (relativt) impulsivt og meningsfylt, kommuniserende, nyskapende, og reflekterende. Men det er svært vanskelig å sette fingeren på den musikalske improvisasjonens essens, da den til en viss grad er tilstede i all musisering, og dermed omfatter mange faktorer og nyanser. Slik sett kan det være vanskeligere å definere hva mennesker gjør som *ikke* er improvisasjon. Det vil kunne være forskjell på hvordan verbet *å improvisere* og fenomenet *improvisasjon* blir brukt og snakket om (også i oppgaven). Verbet *å improvisere* vil kunne omfatte kompositoriske og stilmessige, og/eller normative og syntaktiske faktorer ved at forskjellige improviserende musikere, i forskjellige musikkstiler, legger vekt på forskjellige egenskaper i improvisasjon. Fenomenet improvisasjon vil her være en musikalsk prosess som utvikles og utføres "nå". Det er dette som klart skiller improvisasjon fra komposisjon.

Både improvisasjon og komposisjon styres, manipuleres og avhenger av mange av de samme kreftene. Definisjonene av komposisjon og improvisasjon er ikke de samme, men begge baserer seg på tidligere impulser. Hvis det blir spørsmål om god eller dårlig improvisasjon så er det subjektivt, basert på musikkstilens normer og musikernes ferdigheter.

## 2. Sentral litteratur om improvisasjon

Med utgangspunkt i noe av den litteraturen som har blitt brukt i denne oppgaveteksten, og som (delvis) ligger til grunn for det som det her snakkes om, vil jeg nå trekke fram vinklinger og syn på improvisasjon relatert til denne oppgaveteksten. Jeg har valgt ut: Paul Berliner om improvisasjon i "Thinking in Jazz" (Berliner: 1994), Ingrid Monson om improvisasjon i "Saying Something" (Monson: 1996), og David Sudnow om improvisasjon i "Ways of the Hand" (Sudnow: 2001).

### 2.1. Paul Berliner om improvisasjon i "Thinking in Jazz"

I den omfattende boka "Thinking in Jazz – The Infinite Art of Improvisation" (Berliner: 1994) tar Paul Berliner gjennom introduksjon, seksten kapitler og fem deler, for seg og beskriver improvisasjon i jazz gjennom musikk- og jazzhistorie, historier, intervjuer med jazzartister som forteller om sine syn og vinklinger på improvisasjon, og mer eller mindre kjente utsagn og fortellinger som frekventerer jazzmiljøene rundt om. Han tar for seg improvisasjonstemaer kronologisk i en slags nedenfra-opp hierarkisk rekkefølge, fra hvordan man som nybegynner oppdager jazzmusikk, gjennom personlige og kollektive læringsprosesser, forskjellige vinkler improvisatorer ser musikken og improvisasjonen fra, til problemstillinger utover det å mestre sjangeren man er opptatt av, og å finne sin musikalske identitet.

#### 2.1.1. Improvisasjon - Komposisjon

At the beginning of my research, I held what I thought was a reasonably clear notion of the distinction between improvisation and various other practices associated with composition. When, as an early exercise, I tried to draw up a precise list of their exclusive properties, however, I realized that my grasp of them was less strong than I had thought. In fact, their characteristics seemed to overlap hopelessly at the margins. Constant tautologies also plagued my thinking about the distinctions. Was a particular musical practice improvisation or not? If one defines improvisation in such a way as to include practice, then, presumably, it is. (Berliner: 1994, s. 4)

I sin søken etter hva improvisasjon er oppdager Berliner her tidlig i boka at det sannsynligvis er en del sammenhenger og overlappinger mellom improvisasjon og komposisjon, og at han må vente til han har fått bedre innsikt i emnet før han tar det opp på nytt. I avsnittet *Improvisation as Composition* i epilogen (Berliner: 1994, s. 492) kommer han tilbake til dette

og skriver: "(...) jazz improvisers fundamentally devote their lives to music composition." (Berliner: 1994, s. 492) Berliner utbroderer sin forklaring av dette ved å beskrive jazzimprovisatorers forskjellige stillinger til, og sider av improvisasjonspraksiser, og lander på: "For jazz musicians, each situation simply imposes different kinds of compositional conditions on musical invention." (Berliner: 1994, s. 492). Han mener bl.a. at man komponerer selv om man ikke skriver ned ferdige komposisjoner og partiturer, og at man også komponerer når man utvikler nye idéer og musikalske sammenhenger som man f.eks. bare husker. I dette tilfellet er det ikke nødvendigvis snakk om (i mangel av et bedre ord) "fotografisk" hukommelse og nøyaktig gjenskaping, men at det er kjernen i de nyskapte idéene som memoreres og gjenskapes. "Characteristically, improvisation perpetually shifts between precomposed musical ideas and those conceived in the moment." (Berliner: 1994, s. 495) Berliner er inne på hva som er vanlig å gjøre i improvisert musikk, og hvordan man gjerne setter sammen og arrangerer delvis innøvde fraser med nye vrier, at dette gjøres spontant, og at dette i seg selv også er improvisasjon og komposisjon.

### 2.1.2. Bakgrunn og utvikling

Berliner snakker om at alt man har gjort som musiker er viktig i forhold til hva slags improvisator man utvikler seg til å bli, og siterer Walter Bishop Jr. : "This music is an evolutionary thing" (Berliner: 1994, s.494). Her siktes det bl.a. til de utrolig mange valgene man tar ut fra f.eks. hvilke øvelser man velger å øve på, og hvilke man velger bort. Hva slags musikk som er interessant til forskjellige tider, hvilke idéer man kommer opp med underveis, hvilke av disse man jobber videre med og videreutvikler. Hvordan en liten, ny, musikalsk hendelse fører til nye hendelser, og at det er på bakgrunn av slike hendelser man utvikler seg til den musikeren og improvisatoren man etter hvert blir. Alle aspekter av en improvisators øving og utvikling er med i denne tankerekken. Aspekter som musikalske preferanser og referanser, idealer, frasering, dynamikk, tone, klang, forløpsoppbygging, energi, flyt osv.

"Just think of it this way," John Coltrane once advised Curtis Fuller when Fuller felt at a loss for new material. "If, every day, you come up with a new idea – whether it's just one new phrase or one new way of embellishing an old phrase – at the end of the year you'll have three hundred and sixty-five new things to deal with. After two years, you'll have over seven hundred new things to deal with, and so on." The implication of Coltrane's observation is that "new things" reach infinity when they are explored in relation to one another and a host of formely mastered patterns. (Berliner: 1994, s. 493)

### 2.1.3. Improvisasjon og språk

"(...) improvisation is a musical conversation that the improviser enters on many different levels simultaneously." (Berliner: 1994, s. 497)

Berliner tar opp et viktig tema når han ser på sammenligninger mellom improvisasjon og språk, og vår evne til å lære nye språk og språklige nyanser. Han beskriver hvordan man på samme måte som i språklæring også i musikalsk improvisasjon først lærer seg de grunnleggende lydene, tester de ut, utvikler vokabular og forståelse for syntaks slik at: "(...) players eventually acquire the ability to tell stories, shaping ideas into a structure that conveys, in the language of jazz, a beginning, middle, and end." (Berliner: 1994, s.493).

Det er tydelig at Berliner, som så mange andre, ser på improvisasjon som en måte å kommunisere på, og ser klare likhetstrekk mellom språkutvikling og improvisasjonsutvikling. Dette gjenspeiler seg også i en del av titlene til kapitlene i boka "Thinking in Jazz": "*Chapter Four Getting Your Vocabulary Straight (...)*", "*Chapter Seven Conversing with the Piece (...)*", "*Chapter Eight Composing in the Moment: The Inner Dialogue and the Tale (...)*", "*Chapter Thirteen Give and Take: The Collective Conversation and Musical Journey (...)*". (Berliner: 1994, s. vii-viii). Han åpner kapittel fire med å si: "Just as children learn to speak their native language by imitating older competent speakers, so young musicians learn to speak jazz by imitating seasoned improvisers." (Berliner: 1994, s. 95). Dette innebærer en forståelse av at det er snakk om mer enn bare et teknisk håndverk og tilfeldige valg av toner, men at det også ligger en språkforståelse i bunnen av improvisasjon. Ved flere anledninger og sammenhenger trekkes talespråk inn som sammenlignende faktor med improvisasjon. Her siteres f.eks. Charlie Mariano: "'It's like after you've learned a new language," Charlie Mariano once explained to me. "You can basically keep it up by speaking it.'" (Berliner: 1994, s. 494)

### 2.1.4. Samspill

Berliner ser på kollektive aspekter ved improvisasjon og viser til at det handler om "Give and Take" – å gi og ta. (Berliner: 1994, Chapter Thirteen) "'The give-and-take is ideal," Lee Konitz asserts, "so that if you go down for a second, all you have to do is to keep quiet and let someone else play for a second. In that way, the music continues to grow." (Berliner: 1994, s. 365) Han tar bl.a. opp at det er viktig å tolke medmusikere og de signalene de gir på en slik

måte at de gir og tar rom, der det passer best. Pianisten Tommy Flanagan (Thomas Lee Flanagan) blir sitert:

"Sonny Rollins doesn't need very much in the way of you chording for him, because he covers the whole thing in his solos; he plays the chords and the rhythmic part. Miles plays with a lot of spaces, so that leaves more room for the rhythm section to play fills and to do things as a whole." (Berliner: 1994, s. 363)

Som dette sitatet viser, så er det forskjeller på hvordan folk spiller og forholder seg til sine medmusikere, selv om man tilsynelatende har en ganske lik rolle i bandet.

Ut fra hva Berliner (og Flanagan) her sier tenker jeg: Uansett om man er solist i fokus eller ikke, så må man lytte til hva andre gjør, og svare på dette ved f.eks. å imitere egenskaper ved det som blir gjort (musikalsk). Dette kan være egenskaper som f.eks. rytmefigurer, klangfarge, melodi, tonalitet osv. Det trenger ikke nødvendigvis å være svært tydelige gjentakelser av det den andre gjorde, men det er gjerne noe relatert, som styres av norm og/eller syntaks i musikkstilen som utføres. Det er selvfølgelig varierende hvor stor grad av interaksjon som til en hver tid foregår. En solo kan kjører sitt eget løp en stund, men det sier seg selv at man må "sjekke inn" med resten av det musikalske som foregår etter en viss tid.

Berliner ser på ansvaret man har både for sitt eget og andre bandmedlemmers spill i en kollektiv framføring: "Musical materials extemporaneously introduced in any of the parts can influence the others, potentially providing renewed inspiration for all." (Berliner: 1994, s. 497). Hvordan man reagerer på egne og andres inn- og utspill vil kunne påvirke en framførings karakter og utvikling i svært stor grad, ved at de er med på å både begrense og frigjøre hva som skjer og skal skje videre i det improviserte, musikalske forløpet. "Because the musical consequences of all actions are irreversible, the improviser must constantly grasp the implications of ideas at hand and work them in to the flow of invention." (Berliner: 1994, s. 497).

"(...) It doesn't happen to groups every single night, even though they may be swinging on every single tune. But at some point when the band is playing and everyone gets locked in together, it's special for the musicians and for the aware, conscientious listener. These are the magical moments, the best moments in jazz." (Berliner: 1994, s. 388)

Det er de gangene musikerne, arrangementene, musikken og improvisasjonene fungerer godt sammen, og det oppstår en kollektiv enighet og symbiose man ønsker at skal skje. Det er slike øyeblikk man higer etter å oppleve, og som gjør alle de gangene dette ikke skjer verdt det. For det ligger jo i improviseringens natur at det ikke fins noen garanti for et perfekt resultat, men heller at sjansene er der for at resultatet *kan* bli perfekt.

### 2.1.5. Improvisasjon som livsstil

Berliner tar også for seg sider ved det å være improvisator som viser til at det å være improviserende musiker tidvis kan være en altoppslukende tilstand, og ikke minst en livsstil. For enkelte kanskje mer enn andre:

Despite the demands of other personal and professional obligations, John Coltrane and Eric Dolphy practiced relentlessly during their waking hours – in their homes, in commercial studios, even in the back of touring band buses on the road and backstage at nightclubs and concert halls during intermissions. (Berliner: 1994, s. 494)

Mye av det som har blitt nevnt over understreker det Berliner sier om en vanlig fordom om improvisasjon, en fordom han virker å ville ha til livs:

(...) the popular definitions of improvisation that emphasize only its spontaneous, intuitive nature – characterizing it as the "making of something out of nothing" – are astonishingly incomplete. This simplistic understanding of improvisation belies the discipline and experience on which improvisers depend, and it obscures the actual practices and processes that engage them. (Berliner: 1994, s.492)

I forbindelse med "making of something out of nothing"-utsagnet, siteres Chuck Israels, som forklarer: "the musical decisions that take place during improvisations are made instantly, but the work behind those decisions takes place over long periods of time – hours, days, weeks, months, and years spent considering all of the musical possibilities." (Berliner: 1994, s.494). Berliner understreker slik viktigheten av å vite at det ligger mer i en improvisasjon enn kun spontan musisering, nemlig at man har reflektert over, og jobbet hardt med det man spiller, gjerne over lang tid. Det er jo en selvfølge, når man tenker over det, at det man spiller må komme fra noe man tidligere har erindret. Men kan det være nødvendig å ha en såpass analytisk oversikt over hva som skjer i improvisasjonen for å utføre den?

Berliner forklarer mange sider av improvisasjon i "Thinking in Jazz" (Berliner: 1994). Han legger fram temaer som for mange improvisatorer vil virke som selvfølgeligheter, men som det samtidig er viktig å få analysert. Han greier ut om forskjellige metoder og måter man kan gå fram på i sin søken etter, og utvikling av, improvisatoriske ferdigheter og mål. Dette basert på en mengde intervjuer han har gjort med mange forskjellige improvisatorer innen jazz. Selv om han her forholder seg til én sjanger (jazz), så mener jeg dette en sjanger med enormt mange individuelle stemmer, som har forskjellige innfallsvinkler til improvisering, samtidig som de forholder seg til samme grunnspråk.

Selv om Berliner tar opp mange sider av det å improvisere, så kan det, av og til, virke som om han har et litt ensporet syn på hvordan jazzmusikere utvikler seg. Det kan noen ganger oppfattes som at han har en noe teknisk og systematisk vinkling på hvordan improviserende jazzmusikere blir til. Slik at det handler mye om tekniske og kompositoriske forarbeider, og det å lære seg flest mulige verktøy. Kanskje er det mye sannhet i dette, men er det å bruke disse verktøyene og metodene, som å "klippe og lime" forskjellige musikalske elementer, det samme som improvisasjon? Ligner ikke dette mer på arrangering og komposisjon? Hvor er spontane responser og uttrykk oppi dette? Her er jeg tilbake til det vanskelige skillet mellom fenomenet improvisasjon og verbet å improvisere, som jeg var inne på i definisjonen av improvisasjon.<sup>1</sup> Forskjellige musikere, og tilhengere av ulike musikkstiler, vil ha forskjellige idéer og tanker om hvor mye, eller hvordan, tradisjonelle, musikalske elementer skal brukes i improvisasjon. I de fleste improviserte stilarter vil tilknytning til tidligere musikalske elementer være en del av normene for stilarten. Uten dette vil ikke improvisasjonen gi mening for tilhørerne. Viktigheten av å øve på teknikk, modeller, systemer osv. kommer også godt fram i en del av intervjuene som blir gjort av jazzmusikere i boka. Hvor dette med å framkalle nyskaping gjennom musikalsk gjenskaping kommer fram.

"There are drought periods," Barry Harris explains, "and then, all of a sudden, there's the oasis. Because you never know when the revelations will come to you,(...) you have to practice every day, even when you're not inspired, so that you're at your instrument to receive the revelations when they do come."  
(Berliner: 1994, s. 494)

---

<sup>1</sup> Se punkt 1.2. *Elementer, prosesser, aspekter, fenomener, syntaks, normer, tilhengere, komposisjon og improvisasjon*



Ut fra Berliners framstilling av improvisatoriske metoder og virkemidler føles det av og til som han mener at den improviserte musikken overordnet består av byggeklosser som man kan ta vare på og benytte når det skulle passe. Han fjerner dermed noe av det kreative, som for eksempel den kommunikative og sosiale verdien, som ligger i det å improvisere. Men er det realisme eller konservatisme som ligger bak det han sier? Er det slik improvisasjon faktisk utføres i jazz, eller vil Berliner bare ta vare på en jazzkultur fra en bestemt tid?

Within the realm of solo formulations, individuals may also, as a matter of personal taste, shift their focus among different kinds of models, changing their reliance on prefigured ideas and varying the intensity of their inventiveness. This adds variety to a musical creation and, at times, pushes out the boundaries of artistic daring, freeing the imagination. In certain segments of the progression, they may restrict themselves to ornamenting planned quotations from the tune, and in other segments radically transfigure prearranged vocabulary patterns. Alternatively, the players may choose to avoid the use of specific performance strategies or detailed melodic blueprints altogether. They commit themselves to pursuing the melodic ideas that occur to them in the heat of performance, whether formerly mastered phrases or unique conceptions unrelated to the tune or vocabulary store. (Berliner: 1994, s. 495)

Det kan også tenkes at den, av og til, noe konkretiserte framstillingen av improvisasjon, brukes som et middel for å motvirke sneversynthet og motvilje til improvisasjon som et seriøst virke hos enkelte vitenskapelige kretser, og slik gjøre fenomenet *improvisasjon* mer legitimt blant disse. Med 'konkretisert improvisasjon' mener jeg hvordan man bygger opp en improvisasjon ved å bevisst og analyserende sette sammen prearrangerte musikalske figurer som i en komposisjon.<sup>2</sup>

Berliner sier "They commit themselves to pursuing the melodic ideas that occur to them in the heat of performance, whether formerly mastered phrases or unique conceptions unrelated to the tune or vocabulary store." (Berliner: 1994, s. 495), men at dette er et alternativ. Så jeg føler likevel at han ser på improvisasjon (i jazz) som en prosess hvor man tar musikalske elementer og idéer som allerede har blitt utviklet enten av seg selv, andre, eller sammen med andre, og varierer og videreutvikler disse når det faller seg. Slik blir både nyskapingselementet og videreføringen av musikktradisjonen jazz slik ivarett. Improviseringen foregår i nuet, men den baserer seg ikke så mye på direkte respons fra omgivelsene og spontane reaksjoner.

---

<sup>2</sup> Jfr. definisjoner på komposisjon og improvisasjon i punkt 1.2. *Elementer, prosesser, aspekter, fenomener, syntaks, normer, tilhengere, komposisjon og improvisasjon.*

## 2.2. Ingrid Monson om improvisasjon i "Saying Something"

Transcribing speech, as conversation analysts have documented, is just as fraught with representational dilemmas as transcribing music. In general, transcribed speech looks nothing like written prose. (...) many people expect their speech to look like edited text, and individuals reading their transcribed speech are often very disturbed by the experience. (Monson: 1996, s. 21)

Ingrid Monson beskriver i "Saying Something – Jazz improvisation and interaction" (Monson: 1996) hvordan jazzmusikere i USA (hovedsakelig i New York) *sier noe* med sin improvisasjon. Dette relaterer hun til lingvistikk, språk, dialektikk, etnografiske, sosiale, kulturelle sammenhenger osv., basert på forskning og en rekke samtaler og intervjuer med etablerte jazzmusikere og akademikere. Hun tar utgangspunkt i improviseringen som foregår i jazzkompet – trommer, bass og piano og deres interaksjon innad og med solist.

### 2.2.1. Kapittel 1

I første kapittel, hvor Monson snakker om metode bl.a. i forbindelse med intervjuer i boka "Saying Something", kommer hun relativt tidlig inn på lingvistikk, forståelse av språk, og sammenhengen mellom språk og musikk. Hun beskriver hvor viktig det er å oppfatte representerende nyanser og signaler i språk for at man skal kunne forstå hva det er som virkelig menes med det som blir formidlet. Hun drar dette sammen med amerikansk oppfattelse av afrikansk-amerikansk dialektbruk og identitet. I diskusjonen rundt identitet tar hun også opp en kulturell forskjell mellom afrikansk-amerikanske og ikke-afrikansk-amerikanske. Denne forskjellen går på uttale og måte å snakke på. At afrikansk-amerikanere har en egen måte man prater på i enkelte situasjoner, som for afrikansk-amerikanere er en måte å understreke en kultur og tilhørighet på. For ikke-afrikansk-amerikanere kan dette bli oppfattet som et tegn på lav sosial status og å være dårlig skolert. Som etnomusikolog er hun meget bevisst slike forskjeller, og ønsker nok å rette fokus på sammenhengen mellom disse forskjellene og hvordan jazzmusikkens dialekter har blitt slik de er i dag, og utvikler seg slik de gjør.

## 2.2.2. Rytme og groove

"The aesthetics of rhythm and the idea of good time underlie every instrumental role in the ensemble." (Monson: 1996, s. 27)

I andre kapittel, *Grooving and Feeling*, tar Monson kategorisk for seg de forskjellige instrumentenes roller. Hun forklarer og viser til, (relativt kjente,) elementer og rollenormer hos komp-instrumenter, og understreker viktigheten av "good time" hos alle i bandet. Når hun her snakker om "good time" er det ikke snakk om å være metronomisk, men at man har en musikalsk forståelse av konteksten man spiller i (her: swing jazz), og som gjør at man skaper en felles følelse av groove<sup>3</sup>. "Good time should make you want to "pat your feet", (...) Count Basie remarked(...)" (Monson: 1996, s. 28) Man skal altså ha en stødig følelse av hvor hovedpulsene ligger i musikken, slik at man selv blir friere, i tillegg til at man skaper trygghet for sine medmusikere. "The stronger the time feel, the easier it is for a soloist to take risks with solo phrasing. As Michael Carvin put it, "Gravy is nice, but you have to have something to put it on."" (Monson: 1996, s. 28) Her mener nok Carvin at *something* er hovedbestanddelen og kjernen i musikken, grunnmuren eller underlaget, som gjør at du "gynger med", nikker eller tramper til musikken. "Gravy" er soloen/melodien som flyter/surfer på dette stødige underlaget, og som slik sett også kan bidra til mer eller mindre groove.

Monson ser som sagt en del på detaljer i rollene til de forskjellige instrumentene, og hvordan de virker på og mot hverandre. "Gravy is nice"-utsagnet til Carvin over, sier også noe om at solisten er avhengig av at kompet gir den rette støtten, (i form av å groove) for at han eller hun skal kunne få fullt utbytte av situasjonen. Spiller kompet dårlig, u-groovy, uinspirert osv. har ikke solisten særlig gode muligheter til å framstå spesielt bra i sin soloprestasjon. Dette er et ansvarsforhold som ikke bare ligger mellom kompet og solist, men også mellom alle bandmedlemmene til en hver tid. Alle i bandet improviserer hele tiden til en viss grad, og er sammen ansvarlige for at helheten har god flyt. De melder og responderer mellom hverandre. "A particular feel played by the drummer signals the bassist that certain bass lines are appropriate and others are not. Likewise, a particular groove tells the pianist that certain types of comping are expected and others are not. These relationships work in reverse as well." (Monson: 1996, s. 52) "A particular feel/groove" må i så måte være en eller annen variasjon i

---

<sup>3</sup> Se punkt 5.8. *Groove*

måten å spille på, som fungerer som et signal ut fra musikkstilens normer, og som fører til at resten av bandet responderer slik at de blir enige om hvordan det skal låte. Konkret kan dette f.eks. være skifte av symbalbruk, endring av betoning, eller rytmisk modulasjon ved å legge seg bakpå eller frampå osv.

Dette ansvaret kan selvfølgelig også innebære at man *utfordrer* medmusikerne, og ikke bare gjør det som er trygt. Slik bidrar man til å frambringe storartede solopartier, som er fantastiske fordi de er tuftet på spontanitet, kunnskap og erfaring, i stedet for at de kanskje ville uteblitt, eller endt opp med å bli "trygge og kjedelige". "The background issue to keep in mind is that at any given moment in a performance, the improvising artist is always making musical choices in relationship to what everyone else is doing." (Monson: 1996, s. 27)

Monson utdyper uttrykket "groove" ved å si at det (i et jazzensemble) hovedsakelig er, men ikke *kun*, rytmisk fundert:

"(...) the flow of harmony, rhythm, and timbre affects how a groove feels in a particular performance. Since a tune is played within a particular groove, the bass and piano fulfill their rhythmic function by playing harmonic and melodic parts appropriate to that groove or feel." (Monson: 1996, s. 67)

Hun beskriver også videre, basert på forskjellige musikeres utsagn, hvordan groove også kan bli sett på som et emosjonelt forhold mellom to eller flere parter, og at det enten fungerer eller ikke fungerer, uten at det nødvendigvis trenger å være noen sin feil. "The use of the term *feeling* as a synonym for *groove* underscores the emotional and interpersonal character of groove – something negotiated between musicians that is larger than themselves." (Monson: 1996, s. 68)

### 2.2.3. Metafor for språk

"(...) several metaphors about language and music appeared in the interview materials I compiled from my discussions with musicians: jazz as a language, improvisation as musical conversation, and good improvisation as talking or "saying something." (Monson: 1996, s. 73)

Monson tar i kapittel 3 for seg kultur og språk i sammenheng med improvisert jazzmusikk, og ser på problemstillinger til tolkning av musikk i forhold til talespråk, meninger, metaforer, kulturelle sammenhenger osv., ut i fra en rekke forfatteres synsvinkler. Dette er ekstra

relevant fordi metaforer om språk, kommunikasjon og samtaler ofte dukker opp i intervjuer og samtaler med utøvende improvisatorer når de snakker om musikken.

"At the moment of performance, jazz improvisation quite simply has nothing in common with a text (or its musical equivalent, the score) for it is music composed through face-to-face interaction." (Monson: 1996, s. 80) Her er hun inne på noe av essensen i bokas tittel "Saying Something". Til forskjell fra vestlig, klassisk musikktradisjon, er det i jazz slik at komposisjonene stort sett åpner for at de improviserende musikerne skal bidra og er ansvarlige for musikken (stykket), *utover* de rammene som har blitt satt. Rammene er her det kompositoriske og normative. Gjennom improvisasjon får rammene kulturell/tradisjonell/historisk mening, men også intern og personlig mening. "The musicians are compositional participants who may "say" unexpected things or elicit responses from other musicians." (Monson: 1996, s. 81)

(...) it's not enough for a musician to play through a tune with only its melody and harmonic structure in mind, as many jazz pedagogy books would have us believe; the player must be so thoroughly familiar with the basic framework of the tune that he or she can attend to what everyone else in the band is doing. (Monson: 1996, s. 83)

I sitatet over er det igjen snakk om at man må ha forståelse for syntaksen og språket i musikken, men at man også må være fullt til stede, bidra og kommunisere med helheten hvis det man kommer med skal gi mening, og/eller bety noe. Monson understreker viktigheten av å lytte til helheten når man improviserer, og sammenligner god jazz med en god samtale: "Good jazz improvisation is sociable and interactive just like a conversation; a good player communicates with the other players in the band. If this doesn't happen, it's not good jazz." (Monson: 1996, s. 84)

#### 2.2.4. Signifying

I tillegg til å se på samspillet i kommunikasjonen mellom improvisatorer, tar hun også opp hvordan improviserte svar eller utbrudd kan bli oppfattet forskjellig av medmusikere. Svarene og utbruddene kan bli betraktet som rene fortsettelser eller utdypninger av idéene som har oppstått, eller de kan oppfattes å være ment som avbrytelser eller "maktkamp" om plass i musikken. (Monson: 1996, s. 80) Monson sier herunder også noe om hvor personlig og/eller individuelt et samspill kan være. Hvordan slike musikalske hendelser blir betraktet og hva de

er ment å bety, kan sees i sammenheng med *signifying*. Med utgangspunkt i bl.a. Henry Louis Gates Jr. og Thomas Kochman beskriver Monson *signifying* som en afrikansk-amerikansk måte å kommunisere verbalt på. Dette innebærer at man f.eks. kommer med et fornærmende utsagn, hvorpå mottageren må svare forsvarende, og gjerne sette på plass senderen. Monson sier dette om Kochmans observasjoner: "He observed that whether a particular statement in a verbal duel is taken as a serious insult depends more on the receiver's reaction than on the sender's intentions." (Monson: 1996, s. 87) Dette kan sees på som en form for verbal lekeslåssing, hvor målet er å holde ordvekslingen på et høyest mulig kreativt og intenst nivå, uten at den bryter sammen. (Monson: 1996, s. 88) Monson drar klare sammenligninger mellom denne muntlige kulturen, og musikkulturen jazz. Hun viser til virkemidler og detaljer som repetisjon og estetikk, som er tydelig sammenlignbare mellom disse kulturene, og at de slik sett er to sider av én og samme kultur. Monson trekker også fram andre sosiale faktorer som spiller inn i musisering, som f.eks. at man ikke liker en person, sjalusi, konkurranseaspekter osv. Slike faktorer kan gjerne føre til dårlig stemning, og dermed dårlig musikk. Men de kan også føre til positive utfall ved at noen f.eks. gjør noe uventet bra som overrasker de andre aktørene positivt.

Når Monson sammenligner verbal og musikalsk kultur på denne måten, kan det kanskje vise til hvorfor jazzmusikere såpass ofte bruker metaforer som språk, samtale, prat osv. når de selv snakker om den improviserte musikken. Mye kan tyde på at musikkulturen har direkte eller parallelle linjer til språket og kulturen den stammer fra. Flyten, repetisjonene, "call and response", kreative løsninger, og måten den sosiale kommunikasjonen foregår på inngår i begge tradisjonene (verbal *signifying* og jazz). Det er derfor nærliggende å se på måten disse blir utført på som nært beslektet, og at den sosiale kulturen har store likheter både i verbal og musikalsk sammenheng, da den opprinnelig er den samme. Etter hvert som musikkstiler adopteres og beveger seg over til andre sosiale kulturer (ethnoscapes), vil de påvirkes av sosialkulturelle og musikkulturelle forskjeller. Elementer som er viktige hos én kultur plukkes kanskje ikke opp hos en annen, og faller dermed bort. Mens det tilføres andre kulturelle elementer til musikken på bakgrunn av muntlige tradisjoner.

### 2.2.5. Tradisjon vs. innovasjon

I kapittel 4, "Intermusicality", ser Monson på "(...) the conflict between innovation and tradition in jazz performance as well as the larger question of how instrumental music conveys cultural meaning." (Monson: 1996, s. 97).

Det er viktig å være bevisst balansegangen mellom tradisjon og nyskaping hvis man skal snakke om improvisasjon som musikalsk fenomen isolert sett. Man må være bevisst sjangeren improvisasjonen foregår innafor, og f.eks. ikke automatisk tolke det som egentlig er sjangerbekreftende og historiske gjentakelser i musikken, som ukreative musikalske hendelser.

Monson forklarer hvordan ikke bare harmoniske og melodiske virkemidler, men også timbre, groove, frasing, tekstur osv., er vel så viktige virkemidler i forbindelse med å koble musikken historisk og kulturelt opp mot en tradisjon. Det vises til konkrete eksempler på hvordan musikere bruker virkemidler i musikken som er kjente fra spesifikke artister, og hvordan dette er med på å peke på og understreke tilhørighet, både kulturelt og musikkhistorisk. Videre understreker hun det faktum at både kulturer og musikkjangere overlapper, låner og henter fra hverandre, og at sjangersettingen av f.eks. jazz av mange blir sett på som en konstruert bås som ikke egentlig er representativ for det den er ment å skulle representere. "Jazz musicians are often familiar with a broad spectrum of musical styles ranging from R&B, gospel, bebop, and Western classical music to Indian classical music, West African drum ensembles, Brazilian music, Afro-Cuban music, and reggae." (Monson: 1996, s. 126) Videre skriver Monson: "Often the style of groove in which these influences are incorporated is an important factor in whether or not the resulting music is considered jazz." (Monson: 1996, s. 126-127)

Monson vil vise noe om hvordan sarkasme, ironi, seriøsitet og useriøsitet blir brukt i improvisert musikk, og hvordan denne måten å uttrykke seg på gjennom jazz kan ha sammenheng med afrikansk-amerikansk kulturopprinnelse, hvor dette med sarkasme, ironi og satire som uttrykk har vært naturlig i et samfunn hvor afrikansk-amerikanere ikke har blitt akseptert og verdsatt. I et sitat av Don Byron kommer gjenspeilingen av dette i musikken fram:

(...) a polar pulling between cleanliness and dirtiness, between knowing rules very well and breaking them. (...) And I think that comes from being in the society in that role ... just the fact that you're not

quite an accepted member of society gives you a certain distance from the way things usually go.  
(Monson: 1996, s. 105)

Monson viser også til konkrete musikalske eksempler hvor ironi brukes, f.eks. når John Coltrane snur og vender på fokus og groove i sin versjon av Broadway-låten "My Favorite Things". Men hun er kanskje mest opptatt av mulighetene for at det ligger en mer samfunnsrettet bruk av ironi bak det å bruke en såpass "hvit låt", for så å si gjøre narr av den originale versjonen ved å forandre den, og gjøre den mer kompleks.

En måte å *si noe* med den improviserte jazzmusikken kan altså være å formidle humoristiske, satiriske og ironiske, musikalske meldinger til tilhengere som oppfatter disse som en del av de assosiasjonene musikken som helhet gir. For at meldingene skal gi mening, er det her relativt viktig at det er en tilhengerskare av en viss størrelse som gjenkjenner disse. (Monson: 1996, s. 127) "This combination of reference and interactive musical responsiveness is something particularly characteristic of improvisational musics." (Monson: 1996, s. 129) Seriositet og kunnskap om musikken, i og rundt sjanger/kultur, er nødvendig for at bruken av ironiske og satiriske virkemidler skal ha riktig virkning. Da gjør ikke humor musikken mindre seriøs.

#### 2.2.6. Interaction, Feeling and musical analysis

I dette kapittelet (Kapittel 5) tar Monson et lite oppgjør med jazzhistoriens syn på jazz som en fastsatt sjanger med klare grenser, og "rett og galt" innenfor improvisatoriske normer. Videre fortsetter hun med en musikalsk analyse av en innspilling av "Bass-ment Blues" av Jaki Byard og George Tucker, på albumet *The Jaki Byard Quartet Live! Vol.2*, (Monson: 1996, s. 141). Her vil hun vil vise til effekter av "(...) interactive and communicative relationships in jazz improvisation." (Monson: 1996, s. 140) Her kommer hun bl.a. inn på fenomenet ESP (som muligens er en forkortelse for "Extrasensory Perception"). ESP handler om hvordan man intuitivt "vet" hva medmusikerne kommer til å gjøre, og/eller at man føler at man psykisk er koblet sammen og har en felles musikkbevissthet. Men Monson beskriver det også litt mer nøkternt, som "(...) enhanced (...) sensitivity to each other's phrasing." "Musicians often describe such moments as "ESP", something that "just happens", or a reflection on their musical and personal compatibility with another musician." (Monson: 1996, s. 142). Hun viser til tegn på slike hendelser i sin transkripsjon av "Bass-ment Blues", og også til hvordan musikerne henter, manipulerer og leker med musikalske idéer, både utenfra (historisk) og innad i bandet.



Det blir tatt opp hvordan "feil" i det å f.eks. komme for tidlig inn i en ny del av låten blir behandlet og sett på, og Monson siterer Ralph Peterson: "It's more musical to be wrong and go with everybody else's wrong and make it right from that point ... than it is to stay *right* when everybody else is wrong ... just to prove that you know where you are(...)" (Monson: 1996, s. 169) Det nevnes også hvordan en "feil" fører til et musikalsk klimaks (Monson: 1996, s. 173), og det viser seg i gjennomgangen av transkripsjonen, at det ofte kan være hvordan man løser og kommer seg ut av "feilen" man har gjort som fører til noen av de beste musikalske opplevelsene. Dette på grunn av at man har turt å bevege seg ut i et "grenseland", og slik utfordrer hverandre. Hun understreker også at dette krever tillit til medmusikernes evner til å takle slike situasjoner.

Monson trekker fram eksempler på hvordan musikk, og ikke minst samspill, kan lede til et vidt spekter av følelser både hos musikere og tilhørere. Slik kan man bli mye tettere knyttet til hverandre, eller en situasjon, via musikalske erfaringer enn man vanligvis kan bli gjennom samtaler. Dessuten viser hun, via intervjuer, til hvor sterke bånd medmusikere kan få gjennom å "finne hverandre" i den musikalske verden.

Til slutt i kapittelet trekker hun sammen en del av elementene hun hittil har snakket om, og viser til sammenhenger mellom musikk/improvisert musikk, og interaktive prosesser i forhold mellom mennesker, sosiale strukturer, kulturelle strukturer, og historie. Hun viser også til at improvisasjon både er sosial i nåtid (som i en samtale), og også historisk. Disse henger kulturelt sammen, og kan ikke separeres.

Monson sier at det fortsatt diskuteres hva som er viktigst i diskusjonen om musikk, metodologisk musikkteori, eller kulturelle kontekster: "We continue to have rather unproductive debates over whether the cultural contexts or "the music" should predominate in our scholarship, as if it were actually possible to make some clear separation." (Monson: 1996, s. 190-191)

### 2.2.7. Kapittel seks

Her viser Monson bl.a. til likheter og ulikheter mellom vest-afrikansk Yoruba-musikk og afrikansk-amerikansk jazz. Det er forskjellig musikalsk innhold, men samtidig mange likhetstrekk i hvordan musikken behandles. Om Yoruba-musikk: "African American

musicians have taken these processes and transformed them with new rhythms, new songs, new instruments, new harmonic and melodic concepts, and new spiritual symbols." (Monson: 1996, s. 195) Hun snakker om allsidigheten improviserende musikere ofte har til å spille på forskjellige groover, og at evnen til å låne og hente elementer og inspirasjon fra andre områder, alltid har vært noe av styrken hos improviserende jazzmusikere.

Monson forklarer at lyd som fenomen er viktig i en kommunikativ og sosial sammenheng, i forbindelse med formidling av meninger. "The phenomenology of sound (...) is extremely important to the way in which music signifies and cannot be bracketed off as irrelevant to processes of social construction." (Monson: 1996, s. 208-209) Hun sier samtidig at man ikke kan transkribere meningsformidlingen i improvisasjoner (signifying), slik at man får med nok informasjon til å gjenskape den originale meningen. (Monson: 1996, s. 208) I tillegg sier hun at det er de samme ikke-noterbare kvalitetene i en jazzimprovisasjon som skaper emosjonelle reaksjoner hos lytterne. (Monson: 1996, s. 211) Dette er viktige meninger i en diskusjon om hva improvisasjon er.

Til slutt vil Monson vise at kulturteoretikere og andre akademikere kan ha mye å lære fra forskning rundt improvisert jazzmusikk når det gjelder tankesett for hvordan vi fungerer. Hun trekker fram fleksibiliteten i improvisasjon som et viktig poeng. "The Musical image, it seems, has much to offer in reorganizing our thinking in nonlinear and multiple directions." (Monson: 1996, s. 215) Et eksempel kan være å tenke i harmonier istedenfor kun lineære melodier, og overføre betydningen av disse til andre sammenhenger, slik at man får med seg flere dimensjoner av sammenhengene i situasjoner. Situasjoner og problemstillinger kan forandre seg underveis, da det finnes flere lag av dem, og det kan være greit å utvide repertoaret for hvordan man skal løse eller behandle dem.

Monson framhever viktigheten av å se på det som blir *sagt* (signifying), både kulturelt og sosialt i improvisert musikk.

### **2.3. David Sudnow om improvisasjon i "Ways of the Hand"**

I boka "Ways of the Hand" (Sudnow: 2001) tok forfatteren David Sudnow for seg aspekter ved improvisasjon, som han oppdaget og beskrev i sin søken etter å bli en kompetent musiker, improvisator og jazzpianist. Boka følger og beskriver hvordan han målrettet jobber med å lære seg hvordan og hva, jazz er, og hovedsakelig hvordan og hva, improvisasjon er. Å lære

seg selve låtmaterialets oppbygning, rent harmonisk og melodisk gikk greit, sikkert mye på grunn av at dette er logisk oppbygd og har mer til felles med det han allerede hadde av musikkunnskap fra før. Mens den delen hvor han skal lære å improvisere viser seg å være en annen, om ikke større, utfordring.

Although my teacher provided readily accessible instruction on chord production, voicing, and song play, offering constructional rules that were easily followed and quickly produced quite wonderful-sounding results for just playing and arranging those standards I loved so much, when it came to assistance with improvisation the lessons became increasingly unsatisfying. (Sudnow: 2001, s. 27)

Gjennom sine beskrivelser av egne opplevelser, erfaringer og erindringer rundt det å utvikle seg som improviserende jazzpianist, gir han innsyn i en rekke problemstillinger på området. F.eks. snakker han om hvordan han underveis hører hva som er jazz, eller god improvisasjon, men samtidig hører sine egne musikalske mangler uten å vite akkurat hva de er. Mange slike frustrasjoner blir beskrevet. "(...) sensing I was on target. I knew my play left qualities to be desired. When I recorded myself it sounded disjointed, frantic, and wanting in other respects. I knew I wasn't making music like what I heard." (Sudnow: 2001, s. 38)

Sudnow viser hvordan man kan endre syn på hva improvisasjon er mens man utvikler seg i det improvisatoriske landskapet. På et tidspunkt kan man være opptatt av tekniske og teoretiske elementer, og hvordan man kan bruke disse og få dem til å passe sammen slik at det høres "riktig" ut, mens man senere oppnår en helt ny forståelse av musikken og språket. En forståelse som gjør at man kan musisere uten å tenke på disse elementene, slik at de i stedet kommer av seg selv. Sudnow går fra å være frustrert over (etter hans daværende syn) vage eller upresise svar fra læreren. Etter å ha spurt læreren hva han musikkteoretisk gjorde over gitte akkorder, svarer læreren: "I'm not following rules so I don't know what I just did (...) I just improvise and can't tell you how; you'll develop a feel for it." (Sudnow: 2001, s. 28). Senere reflekterer Sudnow over denne episoden, og nevner hva han selv, som lærer, ville ha sagt i den samme situasjonen: "(...) I'd probably now say, as he felt obliged to urge, at the same time as he was obliged to teach: I don't think at all about where I'm going. My hands make it up as they go along." (Sudnow: 2001, s. 125)

Sudnow ser på viktigheten av fysisk holdning og bevegelser, og hvilken effekt disse kan ha på musikken. I sin refleksjon over Jimmy Rowles' stil, væremåte og spill, touch-er han også innpå at ens personlighet gjenspeiles i ens improvisasjon.

I couldn't emulate his intonations and phrasing with genuine success, capture the richness of his way of moving, pacing, and caretaking. His special skills in handling pulsation, indeed Rowles's entire manner of looking, walking, talking, or laughing – his way of temporally being in the world – this was distinctive enough to make him a quite difficult player to copy realistically. (Sudnow: 2001, s. 75)

I forordet til David Sudnows bok *Ways of the Hand* (Sudnow: 2001) skriver Hubert L. Dreyfus om kapittelet "Going for the Jazz": "As "Going for the Jazz" reaches its climax, there is finally no longer an I that plans, not even a mind that aims ahead, but a jazz hand that knows at each moment how to reach for the music." (Sudnow: 2001, s. x) Dette utsagnet står godt til bokas tittel, og jeg føler det sier en del om hva Sudnow vil fram til. Jeg tolker det som at hånden blir en slags forlengelse av ens musikalske sinn, nesten som en egen musikalsk bevissthet som er knyttet til den fysiske biten av det å spille et instrument. Slik er man inne på utviskingen av et bastant skille mellom fysisk og psykisk, og at disse her smelter sammen, og blir til ett musiserende organ.

If someone calls out a notes name, I can't sing it, nor can I name a note that's played, a skill much too loosely termed perfect pitch. But if I sing a tone, or listen to one on a record, I can then go to the piano and play it on my very first touch of the instrument about eighty percent of the time. So my hands, arms, and shoulders (...) – *they* have almost perfect pitch. My thoughts don't. (Sudnow: 2001, s. 63)

Dette sier noe om koblingen mellom det fysiske og psykiske hos musikere og improvisatorer, og at det er en slags ubevisst bevissthet som ligger i det Dreyfus kaller "(...) a jazz hand (...)" (Sudnow: 2001, s. x) som gjør at man kan spille meningsfull musikk.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Mer om dette under 5.3. *Psykisk og fysisk?*

## 2.4. Sammenfatning

Fra disse forfatterne kommer det en del ulike emner som alle tar for seg temaet improvisasjon fra forskjellige vinkler, og med forskjellige utgangspunkt.

**Berliner** skriver meget omfattende og helhetlig, jazzhistorisk, og baserer seg på en rekke intervjuer og utsagn fra kjente og ukjente jazzmusikere. På denne måten er han inne på utrolig mange sentrale emner i jazzimprovisasjon. Sentrale nettopp fordi dette er emner som opptar musikere som selv er inne i det, og driver med det til daglig. Berliner ser på improvisasjon (i jazz) som en måte å komponere en fortelling hvor man skal forme "(...) ideas into a structure that conveys, in the language of jazz, a beginning, middle, and end." (Berliner: 1994, s.493). Han mener at å se på improvisasjon som noe som spontant og intuitivt dukker opp, er en simplistisk måte å se improvisasjon på, som underminerer de faktiske prosessene og praksisene som foregår. I Berliners øyne kreves det at den improviserte jazz-musikken har blitt tenkt ut av noen på forhånd. (Berliner: 1994, s.492)

**Monson** på sin side ønsker å finne ut hva man "sier" i improvisasjon, eller hvorfor det man "sier" betyr noe. Hun er (som etnomusikolog) spesielt opptatt av afrikansk-amerikansk kulturhistorie og dens påvirkning på jazzens improviserte meldinger (signifying). Hun trekker linjer til afrikanske musikkpraksiser (bl.a. Yoruba-musikk), og viser til hvordan musikk og kultur henger sammen. Hun tar utgangspunkt i kompetens rolle i forhold til solist når hun snakker om hvordan improvisasjonene og musikken blir til.

**Sudnow** skiller seg litt ut i måten han skriver på, og tar oss kronologisk og beskrivende med på sin utvikling som improviserende jazzpianist. Han er opptatt av hva improvisasjon er utover det tekniske og teoretiske. For han lytter etter om improvisasjonen er ekte, både hos andre og etter hvert seg selv, og prøver å begripe hva det er som skjer, og hva det er som gjør at dette skjer hos noen. I tillegg sier han, slik jeg tolker det, at kroppen kan være mer musikalsk i seg selv (jfr. sitatet over)<sup>5</sup> enn det de bevisste tankene man gjør seg under improvisasjon er. Nettopp dette er interessant. Kan det i så fall være slik at det er forskjellige prosesser, styrt av forskjellige områder i hjernen og sentralnervesystemet, som opererer samtidig, hver for seg, og at de samtidig kommuniserer? Slik at den innøvde, musikalske kroppens musisering kan ledes i den estetiske og kunstneriske retningen som bevissthet

---

<sup>5</sup> (Sudnow: 2001, s. 63)

ønsker at musikken her og nå skal bevege seg i? Slik at det ikke blir et *enten-eller* når det gjelder innøvde bevegelser kontra nyskapende improvisasjon, men at disse prosessene jobber sammen, og danner et felles resultat? Hvordan dette kan fungere kommer vi tilbake til i bl.a. punkt 4.2.1 *A Five-Stage Model of the Mental Activities in Directed Skill Acquisition*, som beskriver Dreyfus og Dreyfus' femtrinnsmodell for læring.

Berliner påpeker hvordan alt som improviseres spontant kan dukke opp i bevisstheten og nuet, men også at det alltid tar utgangspunkt i musikalske elementer som har blitt øvd på eller blitt gjennomtenkt på et tidligere tidspunkt. Dette er gjerne tradisjonelle, musikalske idéer innen sjangeren. Berliner virker å være litt uklar på hva han mener komposisjon er i forhold til improvisasjon. Han viser mer hvordan man skal opparbeide seg grunnleggende kunnskap for å komme i gang med jazzmusisering, enn å si hva improvisasjonen i jazz er. Monson ser på improvisasjon som de sosiale, følelsesmessige og kulturelle interaksjonene som foregår i spillet, i motsetning til Berliner som, mer eller mindre, ser på alt som improviseres som musikalske elementer som tidligere har blitt uttenkt. Problemet med Berliners måte å se dette på er at det blir vanskelig å definere forskjellen mellom komposisjon og improvisasjon. Berliner ser ikke på improvisasjon som noe nytt man kan skape sammen, men som noe som *har* blitt skapt sammen – slik at hans syn på *improvisasjon* ligner mer på *variasjon*. Monson forklarer forskjellen på improvisasjon og komposisjon ved å si at improvisasjon – det sosiale, emosjonelle, og kulturelle samspillet som utgjør signifying i musikken – ikke er mulig å gjengi eller skrive ned. (Monson: 1996, s. 208) Samtidig er det rimelig klart at en komposisjon er noe som både kan gjengis og skrives ned. Sudnow har et syn på improvisasjon hvor man, etter å ha oppnådd gode instrumentale tekniske ferdigheter, har et psykisk-fysisk samarbeid som utgjør en musikalsk og improviserende bevissthet som styrer dine musikalske valg. Sudnow vil fjerne seg fra å tenke på tekniske, teoretiske og ferdige (komponerte) elementer under improvisasjon, noe som står i kontrast til Berliners syn på at slike elementer er essensielle i improvisasjon. Sammenligner man Sudnows beskrivelser av hvordan han tenkte *før* han følte at han behersket improvisasjon i jazz, med Berliners beskrivelser av hvordan man tenker når man improviserer i jazz, kan man se at disse ligner på hverandre. Ser man på Dreyfus og Dreyfus' *A Five-Stage Model of the Mental Activities in Directed Skill Acquisition*<sup>6</sup>, kan man kanskje plassere denne graden av beherskelse av improvisasjon i Stage 2: Competence, eller i beste fall i Stage 3: Proficiency. Mens det stadiet Sudnow til slutt ender

---

<sup>6</sup> Se punkt 4.2.1. *A Five-Stage Model of the Mental Activities in Directed Skill Acquisition*

på ligger nærmere nivåene i Stage 4: Expertise og Stage 5: Mastery. (Les punkt 4.2.1. *A Five-Stage Model of the Mental Activities in Directed Skill Acquisition* under for beskrivelse av nivåene og modellen.)

Alle snakker om språk, kultur og holdning som viktige deler av den improviserende musikken, men de snakker om det på forskjellige måter. Berliner sammenligner det med å lære seg et språk, og det å lære seg en sjanger. Han sier at man kan lære seg musikken på samme måte som man lærer seg språk, ved å lytte og høre etter lyder, fraser osv. Slik kan man sette disse sammen på riktig måte til slutt. Monson er ikke så opptatt av setningsoppbygging i verken språk eller improvisasjon, men er mer opptatt av meningen man får ut av det som blir sagt. Sudnow, på sin side, er mer opptatt av kroppsspråket og de fysiske holdningene til improvisatorer, og hvordan disse er med på å forme hvordan musikken blir.





### 3. Intervju som metode

De tre bøkene jeg til nå har sett på baserer seg mye på intervjuer av jazz-improvisatorer. Men selv om det er foretatt mange intervjuer i litteraturen, kan det også være interessant å høre direkte fra improvisatorer hva de tenker om sine egne prosesser i improvisasjon. Jeg tror dessuten det grunn til å tro at mange av de forskjellige improvisatorene fungerer forskjellig, både psykisk og fysisk, i en improviserende musikk situasjon, på samme måte som vi fungerer forskjellig psykisk og fysisk ellers. Det vil derfor være interessant å se på både likheter og forskjeller mellom intervjuene i litteraturen og mine egne, og å sette deres utsagn opp mot teorier, fenomener og prosesser som blir presentert i oppgaven. Målet her er å finne ut, via førstehånds informasjon, hvordan forskjellige improvisatorer fungerer. Hvordan deres livsverden er i det de utfører improvisasjonen, og hvilke tanker de har om sin egen improvisasjon, og improvisasjon generelt. Jeg skal prøve å holde meg til hva intervjuobjektet legger i improvisasjon, og kun styre samtalen slik at svarene jeg får blir relevante for temaet improvisasjon, uavhengig av musikkstil eller sjanger. Slik vil informasjonen stemme mest mulig over ens med intervjuobjektets mening. Jeg vil allikevel prøve å være åpen for nye emner, syn og vinklinger på hvordan disse prosessene og fenomenene er, oppleves, utføres, osv. Dette fordi jeg vil komme så nært som mulig intervjuobjektets syn på improvisasjonens vesen, uten å plante tanker eller legge ord i munnen på dem.

#### 3.1. Kvalitativt forskningsintervju

Kvalitativt forskningsintervju er en intervjumetode som kan føre til kunnskap, data, og svar på hvordan intervjuobjektene oppfatter sin livsverden og virkelighet. I motsetning til f.eks. kvantitativ (metodologisk positivistisk epistemologi), hvor det samles inn fysiske, konkret målbare data, er dette en bra måte å få innsikt i en persons virkelighetsoppfatning på. I min oppgave er dette kanskje den beste metoden, fordi man ikke har fikserte spørsmål og svaralternativer som i spørreundersøkelser og survey-intervjuer. I stedet har man en grunnleggende grad av åpenhet, som igjen fører til at man er mye mer fleksibel til å stille oppfølgende spørsmål til intervjuobjektet. I tillegg vil spørsmålenes åpne karakter ideelt sett føre til at de ikke leder til svar som er utenfor intervjuobjektets syn på verden (innen temaet eller emnet det er snakk om). Den som intervjuer og intervjuobjektet kan komme fram til kunnskap sammen (Kvale, Brinkmann: 2009, s. 37) gjennom samtaler og diskusjon, og da er det viktig at intervjueren ikke er forutinntatt og har for sterke meninger om temaet. I følge

Kvale og Brinkmann (2009), betyr ikke dette samarbeidet at intervjuet er "(...)et likeverdig samspill mellom to mennesker. Intervjusituasjonen er preget av et asymmetrisk maktforhold(...)". (Kvale, Brinkmann: 2009, s. 37) Det er intervjueren som setter rammen og tema for intervjuet. God kommunikasjon mellom intervjuer og intervjuobjekt er naturligvis svært viktig. Den som intervjuer må gjøre seg forstått, og forstå hva intervjuobjektet mener og uttrykker. I hele prosessen, fra man starter intervjuet, til man har analysert ferdig, kreves det god tolkning og forståelse av den kunnskapen som kommer fram. Slik kan man bruke den for å komme fram til en så universal og allmenn forståelse av emnet, prosessen og/eller fenomenet som mulig.

### **3.2. Hvorfor bruke kvalitativt forskningsintervju?**

Gjennom kvalitativt forskningsintervju kan man få kunnskap om en persons livsverden, hvordan personen tenker, og hvilke synspunkter og holdninger vedkommende har til et emne. Man får informasjonen forklart med intervjuobjektets egne ord og meninger, og informasjonen og kunnskapen vil ikke være oppkonstruert på bakgrunn av forhåndsvalgte parametere fra intervjueren sin side. Som jeg sa innledningsvis, er jeg i denne oppgaven interessert i å finne ut hvilke prosesser og fenomener som foregår i musikalsk improvisasjon, og *"Med utgangspunkt i improvisert musikk ønsker jeg å få bedre innsikt i hvilke prosesser, fenomener og aspekter som oppstår og foregår hos improvisatorer når man improviserer."* Kvalitative intervjuer gir gode muligheter til å forstå hvorfor musikken og improvisatorene låter som de gjør, fordi de forklarer sin tankeverden med egne ord. Det vil også gi god kunnskap og informasjon om emnet, da det er den som blir intervjuet som sitter på den riktige kunnskapen. Jeg vil finne ut hvilke faktorer som er viktigst for hver enkelt, om de tenker bevisst på hvordan de improviserer eller ikke, hva de er mest opptatt av, og hvilke forskjeller det er hos de forskjellige aktørene. Er de mest opptatt av konkrete, musikalske elementer, eller mer abstrakte elementer og konsepter i musikken de improviserer fram og i? Er det blanding av disse, eller har de helt andre syn på det hele? Konkret er jeg på utkikk etter at intervjuobjektene skal fortelle meg om de tenker på f.eks. akkorder, noter, fraser, skalaer, tonale og harmoniske systemer, eller om de f.eks. ser for seg bevegelser, konkrete eller metaforiske bilder osv. Tenker de over hva de gjør instrumentalt teknisk, går det hele av seg selv, tenker de musikkhistorisk, eller er det kombinasjoner av forskjellige moduser? Slike, og helt sikkert andre, aspekter vil kunne komme fra intervjuobjektene uten at jeg spør direkte, og på den måten vil det kun være intervjuobjektet selv som står mellom deg og kunnskapen – 1.

hånds kilde. Jeg ønsker gjennom kvalitative intervju å få kunnskap om hvordan improvisatoren tenker *i* sin improvisering, og hva han/hun tenker *om* sin improvisering. Det vil være interessant å finne ut av hvordan de opplever, tolker og responderer musikalsk på det musikalske lydbildet i sin helhet, og hvordan forskjellige elementer i musikken oppfattes, erindres, og svares/reageres på.

### 3.3 Om intervjuobjektene

I begynnelsen tenkte jeg det ville være best å ha improvisatorer som spiller forskjellige instrumenter. Etter hvert har jeg kommet fram til at dette ikke er viktig i forbindelse med problemstillingen. Jeg mener heller det er viktig med forskjellige typer improvisatorer, for å prøve å få et noe bredere bilde av hvordan forskjellige improvisatorer virker i improvisasjon. Det var viktig for meg å intervju improviserende musikere som opererer i andre stilarter enn standardjazz etter som improvisatorene som har blitt presentert i litteraturen ellers, både i Berliner, Monson og Sudnow sine bøker, opererer innen denne stilen. Jeg så det ikke som nødvendig å intervju mange personer, da mange av temaene som dukket opp i mine intervjuer var de samme som i litteraturen ellers. (Selv om flere intervjuer vil resultere i at flere emner dukker opp.) Intervjuene jeg gjorde resulterte dessuten i mer materiale enn det ble behov for, med tanke på plass i oppgaven. Intervjuene vil bli brukt til å belyse temaer og emner som enten har blitt tatt opp tidligere, eller som kommer fram i intervjuene.

Utvalget av intervjuobjekter har bl.a. blitt valgt på bakgrunn av:

- At de først og fremst jobber og assosieres med improvisert musikk.
- De er aktive, dyktige og profesjonelle, improviserende musikere.
- De jobber innenfor ulike stilretninger.<sup>7</sup>

- **Even H. Hermansen** er en profesjonell gitarist og komponist som har musikalsk bakgrunn fra mange stilarter som innebærer improvisasjon, og har blitt et viktig navn i det norske jazz- og /rock-scenen de siste årene. Han er kanskje best kjent fra band som *Bushman's Revenge* og *Shining*. I disse bandene har rock, metall, og jazz hatt stor stilmessig innflytelse. Mange av musikerne han har samarbeidet med, inkludert medlemmene i disse bandene, har bakgrunn og utdanning innen jazz, men også rock/metall har vært en viktig musikalsk påvirkning hos flere av dem. Hermansen mottok solistprisen under Young Nordic Jazz Comets i 2007, og har

---

<sup>7</sup> Selv om disse vil kunne overlappe hverandre i mange tilfeller.

jobbet med anerkjente artister og band som bl.a. Solveig Slettahjell Slow Motion Orchestra, Mathias Eick, Chris Potter, Enslaved, Jon Balke, Audun Kleive, Håkon Kornstad, Eivind Aarseth, Bugge Wesseltoft, Vidar Busk, m.fl. Hermansen er medlem i blant andre Grand General som i tillegg består av Ola Kvernberg, Kenneth Kapstad, Erlend Slettevold og Trond Frønes. I tillegg spiller han i flere andre konstellasjoner og prosjekter. Han er for tiden mest aktuell med Bushman's Revenge som, i tillegg til Hermansen, består av Gard Nilssen og Rune Nergaard.

- **Saka v/ Kristoffer Berre Alberts (saksofon<sup>8</sup>), Jon Rune Strøm (kontrabass) og Dag Erik Knedal Andersen (trommer).** Denne trioen består av profesjonelle musikere som alle har utdanning fra Jazzlinja (utøvende musikk, studieretning jazz) på Institutt for musikk ved NTNU i Trondheim. Dette er en trio som spiller fritt improvisert jazzmusikk, og har siden 2010 stått på plakaten hos de fleste norske musikkfestivaler og klubber som promoterer improvisert musikk. De har mottatt svært gode kritikker i inn- og utland, både som band og som enkeltutøvere, og har allerede gitt ut to plater (*Posh!?* på det engelske selskapet FMR i 2011 og *Cementen* på det norske selskapet Stone Floor Records i juli 2012). Disse har blitt distribuert over hele verden.

**Kristoffer Berre Alberts** (saksofon) har med sitt særegne tonespråk og sin frasering blitt kjent som en energisk og spontan saksofonist. Han er plateaktuell med bandet Cortex, og spiller i tillegg i bl.a. bandene Golden Dawn og Marianne Halmrast kvintett. Han er dessuten aktiv som komponist og musikalsk utøver innen moderne dans og teater.

**Dag Erik Knedal Andersen** kan beskrives som eksplosiv, intens og kreativ i sin spillestil, og har etablert seg som en av de nye sentrale utøverne på den norske improvisasjonssenen. Han spiller bl.a. med band som Akode, No:Gutvik, i tillegg til at han spiller solo. I 2010 mottok han Molde Internasjonale Jazzfestivals talentpris.

**Jon Rune Strøm** er det nye stjerneskuddet blant bassistene i norsk frijazz. Han har angrepet sjangeren med en svært energisk og lydhør spillestil, og representerer med dette en ny

---

<sup>8</sup> I diskusjonen om saksofon skal skrives med ks eller x mener jeg det er klart at det må skrives med x, da instrumentet er oppkalt etter han som oppfant det, Adolphe Sax. Jeg skriver det allikevel ks i oppgaven fordi det er dette som er riktig i følge dagens ordbok.

generasjon norske improvisatorer. Han er aktiv og plateaktuell med band som Friends & Neighbors, Frode Gjerstad Trio, All Included og Saka.

Alle intervjuobjektene er musikere jeg musikalsk har fulgt over tid, og som jeg derfor kan være trygg på at har den erfaringsmessige tyngden som er nødvendig for å snakke om musikalsk improvisasjon på en måte som er relevant for oppgaven.

### **3.4. Intervjuene**

Før intervjuene ble gjennomført var det viktig å se på hva slags informasjon som ville være interessant, ut ifra problemstillingen min og informasjonen jeg hadde fått gjennom litteraturen. Jeg lagde en intervjuguide for å skape et overblikk over temaer og emner jeg ønsket å ta opp og få synspunkter på i intervjuene. Så tok jeg kontakt med intervjuobjektene og forklarte hva det gjaldt, hvorpå de godtok å bli intervjuet.<sup>9</sup> Intervjuene ble foretatt ved at intervjuobjektene og jeg møttes, og jeg tok opp samtalene med en digital opptaker. Samtalene på opptakene ble transkribert.<sup>10</sup> Transkripsjonene ble påbegynt dagen etter intervjuene, slik at jeg skulle få en så korrekt gjengivelse av intervjuobjektene meninger som mulig. Intervjuene ble transkribert i sin helhet. Deretter ble de til en viss grad renskrevet, men jeg ønsket å beholde mest mulig av uttrykksmåtene til intervjuobjektene slik at sitatene skal kunne tolkes riktigst mulig, også av andre.

---

<sup>9</sup> Alle intervjuobjektene godtok at intervjuene ble tatt opp med opptaker, samt at deres fulle navn ville bli brukt i oppgaven.

<sup>10</sup> Lyttet til, og skrevet ned så nøyaktig som mulig.



## 4. Tanker om aspekter, fenomener og prosesser i improvisasjon generelt

I denne delen vil jeg ta for meg aspekter, fenomener og prosesser i improvisasjon. Jeg vil snakke om viktige temaer og emner som, gjennom litteratur og intervjuer, har dukket opp i sammenheng med oppgaven.

### 4.1. Improvisasjon

I de fleste musikalske improvisasjonssammenhenger vil det verdsettes at det man kommer med er tilknyttet syntakser, normer, eller tradisjoner for allerede etablerte musikkssammenhenger. Man kan se på improviseringen som en eller flere prosesser hos de det angår. Da tenker jeg på de som spiller eller synger, og tilhørerne. Tilhørerne kan både være publikum og/eller deltagende musikere. Improvisasjonen kan foregå solistisk eller kollektivt, og den kan være sjangeretro og/eller sjangeroverskridende. Ikke minst kan improvisasjon være bevisst eller ubevisst. Disse aspektene ved improvisasjon kommer jeg tilbake til.

Improvisasjon er en kompleks og krevende prosess i seg selv, fordi den bl.a. innebærer at man har fokus på flere elementer "samtidig"<sup>11</sup>. Alle elementene krever at man har relativt god erfaring og kunnskap på det området (det musikalske universet) det improviseres i. Det er også en del ubevisste prosesser som foregår simultant med de bevisste. Noen av disse tar jeg opp senere. Vi mennesker improviserer hele tiden, bl.a. gjennom vår daglige kommunikasjon, som i språk og kroppsspråk, og det er ikke meningen å framstille improvisasjon generelt som et intellektuelt og kunstnerisk opphøyd fenomen. Men det vil i mange av sammenhengene jeg nevner være nødvendig med visse mengder kunnskap og erfaring, ofte basert på lytting og spilling. Vi oppfatter, erindrer, og tar avgjørelser for hvordan vi vil takle de forskjellige situasjonene og problemstillingene vi kommer over. Når man f.eks. har en samtale mellom to personer, lytter man til hva den andre sier, tolker lydene som språk, og gjør seg samtidig klar til å respondere med sine egne lyder, språk, ord og meninger, som gjerne har med temaet og gjøre. Man skjønner hverandre fordi man snakker samme språk, og har samme kulturelle forståelse for hva ord og tonefall i bestemte rekkefølger betyr. Denne forståelsen for hva

---

<sup>11</sup> "Samtidig" i anførselstegn fordi selve fokuset (som bevissthet) kun kan være på ett sted om gangen. Men bevisstheten/fokuset vil kunne veksle mellom forskjellige mentale prosesser i et gitt tidsrom (f.eks. i korttidshukommelsen).

forskjellige varianter av f.eks. tonefall og rekkefølger betyr, kan sees på som normer. Voksne, (friske) mennesker har som regel så stor kunnskap om sitt språk og de tilhørende normer at de uten problemer evner å gjennomføre en samtale, uten nødvendigvis å vite hvor den vil ta veien. Paul Berliner skriver:

Wynton Marsalis suggested during our interview. "As we are talking now, I only know what I'm going to say a second before I say it. People who don't do it like this can be the worst people to talk to. When you're talking, they're thinking about what they are going to tell you next, instead of listening to what you're saying." (Berliner: 1994, s. 401)

Mange av de samme kognitive prosessene som skjer når man prater med noen, skjer også når man improviserer i musikalsk sammenheng. Det blir nærliggende å tro at man kan trekke sammenligninger mellom lingvistiske og hermeneutiske teorier og prosesser, i forskningen forøvrig, med hvordan vi forholder oss til disse i improvisasjon.

I en diskusjon om hva improvisasjon er, vil det være relevant og snakke om hva det er som er fritt og spontant, kontra hva som er fast og planlagt. Ordet *improvisasjon* kan oversettes fra latin til *ikke før sett*, noe som indikerer at improvisasjon skal være noe som ikke har blitt gjort før. Det kan være vanskelig å definere hva som har blitt gjort "før", og ikke minst, definere *når* "før" var. Var "før" tidligere i musikkhistorien, tidligere i formen, runden, tonen, osv.? Selv om ingen improvisasjoner vil bli helt like, vil det være mange likhetstrekk hos mange, og balansegangen mellom det gjenkjennbare og det nye i det musikalske materialet vil ofte være stridens kjerne når man diskuterer om noe er god eller dårlig improvisasjon. Hvis man f.eks. spiller en tradisjonell jazz-låt, starter man ofte ved å spille melodien (head-en), for så å improvisere relativt fritt over den akkordrekken som melodien er basert på. Så avslutter man med å spille melodien igjen. *Relativt fritt* fordi det i forskjellige sjangere finnes forskjellige normer for hvordan man skal, eller bør, utføre improvisasjon for at det skal bli akseptert eller anerkjent. Gradene av frihet og regler i sammenheng med syntaks og normer varierer hos forskjellige tilhengergrupper. *Friimprovisasjon* kan tilsynelatende ha mindre regler enn tradisjonell jazz, men samtidig kan det være vel så mange normer i *friimprovisasjon* for hva som fungerer, og er lov og ikke. Definisjonene av normer og regler kan av og til være diffuse og overlappende, men i denne oppgaven tenker jeg på *regler* som mer konkrete, musikkteoretiske og fastsatte grenser, mens jeg ser på *normer* som mer uskrevne og abstrakte enigheter mellom aktørene i det musikkmiljøet eller den musikkestilen det gjelder. Jeg mener



altså at regler er noe man kan bruke som veiledende hjelpemidler (verktøy) i startfasen av sin utvikling som f.eks. jazzgitarist, mens normene er en del av den kunnskapen som eksperter og viderekommende musikere (improvisatorer) er i besittelse av, og som krever at man har inngående erfaring og viten om musikken det er snakk om. Dette innebærer at man er "en del av" det musikalske landskapet, og har kommet til et punkt i sin musikalske utvikling som gjør at man ikke lenger trenger regler for å forstå musikken.

Det vil finnes grader av improvisasjon i alle sjangere og musikkstiler. I klassisk musikk kan en solist improvisere relativt mye i forhold til hvordan f.eks. en tone, et løp, osv. skal utføres, ved å variere for eksempel intensitet, dynamikk, klangfarge osv. Dette kan han/hun gjøre for å framheve f.eks. et følelsesregister. Mens det i bl.a. standard-jazz vil være mer forventet og utbredt at man bruker improvisasjon, fordi dette er en del av musikkens identitet. Slik beveger man seg i større grad bort fra komposisjonen og faste rammer. Graden av improvisasjon vil dermed kunne styres av hvor strengt man forholder seg til en komposisjon, og hvor fritt man forholder seg til rammene med tanke på å spontant komme opp med nye musikalske elementer der og da.

## **4.2. Assosiasjon og utvikling**

Utøvere innen improvisert musikk har en rekke oppgaver, utfordringer og dilemmaer som må behandles. Noe av det som gjør improvisert musikk til nettopp improvisert musikk, er at den lages mens den utføres: der og da, på sparket. Mens ikke-improvisert musikk gjerne har blitt ferdig utarbeidet på forhånd, før den framføres. Hvordan forskjellige improvisatorer forholder seg til å ta i bruk ferdige musikalske enheter som deler i sin improvisasjon, eller å lage noe helt nytt, vil nok variere mye mellom forskjellige typer improvisatorer, sjangere, og hvordan improvisatorene fungerer i forhold til forskjellige prosesser under improvisasjon. Hvordan man som improvisator forholder seg til tid og komposisjon vil også være relevant.

Når du improviserer en eller annen melodisnutt, som du hører klart og tydelig for deg, så er det store odds for at du har hørt noe lignende, et eller annet sted, en eller annen gang, tilbake. (...) Jeg tror det at man husker, ubevisst, det meste. (...) At det ligger et eller annet sted nedi der (ubevisst hukommelse), det man har hørt gjennom hele livet. Man høster av ting man har hørt før og gjerne da ting man har hørt flere ganger. (Even H. Hermansen)

Her forklarer Hermansen hvordan han mener at vi ubevisst husker det meste av musikalske

elementer vi tidligere har hørt. Spesielt hvis vi har hørt de flere ganger. Jeg tror assosiasjoner man får når man spiller leder direkte til disse minnene som ligger i ubevisstheden, slik at de kan tas i bruk på en spontan måte, i en meningsfylt kontekst. Hvordan dette utspiller seg og oppleves tror jeg også vil påvirke personens videre utvikling som improvisator, ved at de nye erfaringene man gjør seg kan bli hentet fram ved en senere assosiasjon. Når man hører musikk man liker, liker man den gjerne fordi man sammenligner det man hører med noe man er vant til, og assosierer det med noe fra tidligere erfaringer. Har man over hodet ingen assosiasjoner til det man hører, vil man kanskje ikke ha noe å knytte dette opp imot, og man vil kanskje heller ikke ha noen forutsetninger for å like det. Samtidig liker mange også å bli utfordret, ved at det skjer noen uforutsette musikalske hendelser, slik at det ikke blir for kjedelig og forutsigbart å høre på.<sup>12</sup> Man ønsker gjerne en viss grad av motstand, og derfor vil normer og syntakser i improvisasjon handle mye om balansegang mellom bl.a. gjenkjenning, gjenskaping, nyskaping og assosiasjonene som blir skapt. Graden av hvor forskjellig musikken er fra det man kjenner vil være kulturelt og individuelt betinget. På spørsmål om det er flere regler og normer i såkalt fri improvisasjon enn i f.eks. standard jazz, sier Alberts:

Jeg tror akkurat det har med hvor mye musikk man har hørt. Hvor mye man kan ha mulighet til å stjele fra det man har hørt. Det blir et slags bibliotek, som man sikkert ubevisst bare stjeler fra, og setter sammen på en måte. Så improvisasjon er jo egentlig bare å bruke det man har stjålet, tror jeg da, hva man har hørt og hva slags referanser man har - ubevisst. (Kristoffer B. Alberts)

Her er også Alberts inne på at assosiasjoner og hva man har hørt gjennom livet, er med å legger føringer for hvordan og hva man kommer til å spille. Han legger også til at bruken av disse referansene i improvisasjon er ubevisst. Dessuten tror jeg han her tar for seg hvordan vi tilegner oss normer generelt (innen musikk) og ikke bare avgrenser til fri improvisasjon eller standard jazz.

"Inhibitions about extemporaneous invention and overreliance on prefigured patterns can exacerbate the problem of inattentiveness." (Berliner: 1994, s. 400) I dette sitatet (hvor konteksten omhandler standard jazz) sies det at ens oppmerksomhet og tilstedeværelse i improviseringen kan bli dårligere dersom man blir for avhengig av planlagte musikalske hendelser. Her legges det (indirekte) noen føringer for hva som må til (evt. ikke må til) for at

---

<sup>12</sup> Dette gjelder nok også utenfor musikkfeltet, og har å gjøre med ønsket fordeling mellom det kjente og det ukjente (spenning).

det blir stor nok grad av improvisasjon. Man må være oppmerksom nok, oppfinnsom nok, og helst ikke gjøre seg avhengig av for mange faste elementer. Samtidig er det svært utbredt i standardjazz-stilen, og i improvisert musikk generelt, at man lærer seg å spille musikkstilen ved å herme etter anerkjente musikere på feltet. Dette kan nok føre til utbredt bruk av fraser og andre musikalske virkemidler hentet fra disse, fordi man vil få sitt eget spill til å høres likt og autentisk ut i forhold til stilen det er snakk om. Slik herming og lytting er nok den mest utbredte måten å lære seg og spille improviserte musikksjangere på, og kanskje også den beste. Dette fordi man ved aktiv lytting vil få en viss automatikk i det å lære normer ved musikken. Normer det på andre måter vil være vanskelig å få tilgang til. Men vil ikke dette kunne føre til svært analytisk og kalkulerende musikk hva improvisasjon angår? På spørsmål om hva han tenker på under improvisering sier Alberts:

(...) de gangene hvor musikken blir best, så er det jo.. man spiller jo selvfølgelig på ting man har øvd på, men de gangene det blir best så er det å spille på ting som skjer sånn (knips) i rommet momentant. At man klarer å (knips) skifte nivå, eller skifte hvordan man spiller på de andre musikerne *sånn* (knips). Uten å tenke at: "Nå skal jeg spille litt tonalt gitt!" Da er de gått, de to sekundene som er alfa-omega. Hvis man venter de to sekundene så høres det bare dritt ut, istedenfor at man begynner (klapp) rett på. Så det å ha øvd sammen, og være en enhet det er, syns jeg, da det låter best. Man kan bare prøve å ikke tenke så mye. Stole på at man spiller fett. Men det er sjelden altså. Av og til så skjer det, men som regel så er det at man tenker litt, og "nå skal jeg gjøre *det*". (Kristoffer B. Alberts)

Alberts snakker altså om at "musikken blir best" når det man spiller kommer så spontant som mulig, og så enhetlig med de man spiller med som mulig. Slik at de tingene man har øvd på, og det man har liggende i "biblioteket", kommer som en så naturlig reaksjon på omgivelsene (bl.a. medmusikernes musikalske utsagn) som mulig.<sup>13</sup>

#### 4.2.1. A Five-Stage Model of the Mental Activities Involved in Directed Skill Acquisition:

Stuart E. Dreyfus og Hubert L. Dreyfus går vitenskapelig til verks og ser på *hvordan* en læringsprosess kan utarte seg ved å bruke "(...)analysis of careful descriptions of skill acquisition(...)" (Dreyfus, Dreyfus: 1980, *Abstract*). Disse analysene baserer seg bl.a. på intervjuer, og de ser på endringer i oppførsel etter gjennomført læring/erfaring.

A detailed understanding of the stages through which skillful performance develops is essential if one is

---

<sup>13</sup> Jfr. Monson

to design training programs and training materials to facilitate acquisition of higher-order skills. In any such endeavor, it is essential to identify at each stage what capacities the performer has acquired and which more sophisticated capacity he is then in a position to attain. (Dreyfus, Dreyfus: 1980, s. 6)

I dette sitatet, hentet fra deres artikkel *A Five-Stage Model of the Mental Activities Involved in Directed Skill Acquisition*, ser de på utvikling og tilegnelse av ferdighet. De sier at man må kunne identifisere hvor langt man har kommet i utviklingen av sine ferdigheter, om man ønsker å vite hva man må gjøre for å utvikle sine ferdigheter videre. Artikkelen ble utviklet i samarbeid med "the Air Force Office of Scientific Research (AFSC), USAF (...)" (Dreyfus, Dreyfus: 1980), og tar for seg tilegnelse av ferdigheter hos bl.a. piloter. De kommer fram til at det er fem stadier i denne utviklingsprosessen. De har laget en modell som tar for seg hvordan vi lærer, basert på forholdet mellom mentale aktiviteter og direkte ferdighetstilegnelse, noe som i høy grad angår denne oppgaven. Dreyfus og Dreyfus bruker også Sudnow og hans beskrivelser om utvikling gjennom de forskjellige stadiene mot å lære seg improvisasjon i jazz, når de beskriver femtrinnsmodellen. (Dreyfus og Dreyfus: 1980, s. 1)

### **Dreyfus og Dreyfus' *A Five-Stage Model of the Mental Activities Involved in Directed Skill Acquisition*:**

- **Stage 1: Novice** (nybegynner):

Her får nybegynneren oppgaver som er tatt ut av kontekst, slik at han/hun skal kunne lære seg oppgaven uten å ha erfaring på området. I tillegg vil han/hun få regler som skal brukes for å utføre disse korrekt. Det er i tillegg nødvendig for nybegynneren å få tilbakemelding fra instruktør e.l. for å få bekreftelse på hvordan han/hun utvikler seg. Man regnes som nybegynner når man kun har basiskunnskaper om feltet, og man ikke er i stand til å gjennomføre det i praksis. (Dreyfus, Dreyfus: 1980, s. 7)

- **Stage 2: Competence** (kompetent):

På dette stadiet har utøveren fått god erfaring med praktiske innføringer av emnet, satt i kontekst. Her kjenner man igjen mønstre i hendelser og situasjoner, satt i kontekst. Fordi det har blitt opplevd tidligere, og man danner seg et grunnlag for hvordan man skal kunne takle lignende hendelser i framtiden. "We will call these recurrent patterns *aspects*". Dreyfus og Dreyfus foreslår at "(...)what is stored is simply a brain-state record(...) The brain-state correlated with the example being pointed out is organized and stored in such a way as to provide a basis for future recognition of similar

aspects." På dette stadiet har man en god del erfaringer, forstår en god del aspekter om emnet, og kan retningslinjer som evt. behøves for korrigerende av uønskede situasjoner. (Dreyfus, Dreyfus: 1980, s. 8-9)

- **Stage 3: Proficiency** (har gode ferdigheter):

På dette nivået i utviklingen har man hatt så mye praktisk erfaring (i kontekst) at man har blitt utsatt for mange helhetlige situasjoner som man nå kan sette i et større perspektiv. Man kan se hvordan helhetlige situasjoner (som ligner på tidligere erfaringer) har sammenheng med framtidige mål, og man kan bruke disse situasjonene til å oppnå de framtidige målene. Disse kaller Dreyfus og Dreyfus for *maxims* (leveregler). (Dreyfus, Dreyfus: 1980, s. 10-11)

- **Stage 4: Expertise** (ekspert):

"The expert performer in a particular task environment has reached the final stage in the step-wise improvement of mental processing which we have been following." (Dreyfus, Dreyfus: 1980, s. 12) På dette nivået har utøveren så mye erfaring på feltet at alle situasjoner som oppstår vil kunne assosieres med en spesifikk handling, og tiltakene som utføres vil skje intuitivt. Man følger ikke lenger regler, og trenger ikke lengre analysere situasjonene som oppstår. Man bare responderer intuitivt fordi det har blitt det naturlige å gjøre i situasjonen. (Dreyfus, Dreyfus: 1980, s. 12-13)

- **Stage 5: Mastery** (mesterlig):

"Although, according to our model, there is no higher level of mental capacity than expertise, the expert is capable of experiencing moments of intense absorption in his work, during which his performance transcends even its usual high level." (Dreyfus, Dreyfus: 1980, s. 14) Dette nivået kan sammenlignes med å oppnå *flyt*, noe det blir mer om i punkt 5.9. *Flow*.

Stadiene tar for seg ferdighetsnivå. De beskriver hvordan man som nybegynner ikke har noen konkrete erfaringer som man kan handle ut ifra, og at man derfor må lære seg grunnelementer. Man trenger regler, rettleiding, og overvåkning for å komme i gang med oppbyggingen av læremønsteret som skal føre til at man til slutt mestrer emnet uten (mental) anstrengelse. Dreyfus og Dreyfus vil altså fram til at konkret erfaring er svært viktig for å tilegne seg ferdigheter. Det refereres til Sudnow i denne artikkelen, og man kan se klare sammenhenger mellom Sudnows musikalske utvikling og stadiene som blir satt opp her. F.eks. ser vi dette i Sudnows frustrasjon (underveis i hans utvikling) over ikke å være i stand

til selv å utføre improvisert musikk (i jazz) på en like naturlig måte som han opplever at andre gjør det. Dette indikerer også at man kan identifisere høyere nivåer enn de man selv har nådd, noe som kan lede til frustrasjon, men også vilje og higen etter å nå høyere nivåer.

I forhold til systematisk læring og utdanning reflekterer Kristoffer B. Alberts over noen positive og negative sider ved analytisk fordypning:

Man er jo ofte slik, etter å ha gått en utdanning, blitt ganske over-analytisk. Man har transkribert låter, og man har hørt på Coltrane og plukket ut sax-ting ikke sant. Som: "*det* er kult å gjøre når bassisten gjør *det*." Man har liksom overanalysert ting da. Det syns jeg er en ganske kjip ting, eller en dum ting, med musikkutdannelsen egentlig. At man blir litt for analytisk. Jeg koser meg ikke så mye på konserter nå som jeg gjorde da jeg var 16, og bare elska (Jan) Garbarek og Keith Jarret, og det var bare helt sånn fantastisk, en sånn varm god følelse av å høre på. Nå er det mer sånn: kult at det her var nytt og spennende. "Han gjorde *det* istedenfor *det*, og det ja, *det* var interessant!" Man blir så veldig analytisk i forhold til musikken da. Men det kan jo hende at musikken blir bedre av å være overanalytisk. Men, jeg vet ikke.. (Kristoffer B. Alberts)

Jeg forstår dette som at den analytiske delen av å studere musikk trekkes fram som en negativ ting i den forstand at man får en oversikt over musikkens elementer som fjerner gleden ved det å ikke vite hva som skjer. Slik at noe av mystikken som tidligere omfavnet fenomenet improvisasjon forsvinner. På engelsk har man et uttrykk som sier: "ignorance is bliss" (uvitenhet er en velsignelse), og jeg tror det er denne type uvitenhet Alberts mener kan forsvinne. Men han legger også til at "(...) det kan jo hende at musikken blir bedre av å være overanalytisk." Det kan bety at den kunnskapen man analytisk tilegner og lærer seg (som en del av sin musikalske erfaring), dermed kan være nødvendig for å komme til et visst nivå. Det kan nok være flere grunner til at det oppleves slik. Kanskje får man gjennom den analyserende prosessen et for analytisk tankesett, også i improviseringen og lyttingen til musikk, slik at man ikke opplever musikk på samme måte som man tidligere gjorde. Eller kanskje man føler at musikken mister sitt "element of surprise", ikke minst overfor seg selv.

Jeg tenker sånn i forhold til det å ha det friske samspillet, og ikke vite, og være litt sånn usikker. Bare spille litt på måfå på en måte. Det kan bli veldig friskt og veldig fint, og at det skjer ting som man ikke forventer. Så kan man jo gå dagen etterpå å prøve å spille med det samme bandet også funker det ikke så bra. (Kristoffer B. Alberts)

Her snakker Alberts om det å være uvitende som noe positivt, dog i et mer hverdagslig perspektiv. Men for å komme seg videre innen et emne slik at man blir i stand til å utføre noe bedre, må man nok gå gjennom Dreyfus og Dreyfus' nivåer. Det innebærer også å gå igjennom analyserende stadier for å tilegne seg kunnskap og erfaring. Selv om man mister noe, eller man føler at man mister noe på veien, handler nok dette om at man får en oversikt man tidligere ikke hadde. Man ser tingene fra en annen synsvinkel og med større innsikt, noe som kan gjøre at musikken oppleves mindre spektakulær enn tidligere.

Dreyfus og Dreyfus vil som sagt fram til at konkret erfaring er viktig for å tilegne seg ferdigheter og å bli bedre til noe. I boka "Mind over Machine" (Dreyfus og Dreyfus: 1986) (hvor de også tar for seg sin femtrinnsmodell<sup>14</sup>) viser de til eksempler på hvordan man ved å gjøre noe mange nok ganger, uten å stoppe opp og analysere, har større sjanse for å nå de høyere nivåene av ferdighet, hvor man kan være i ett med aktiviteten og havne i en flyt i denne. De ser på hvordan dette foregår i en rekke forskjellige aktiviteter, og de siterer bl.a. en sjakkspiller som mener han ikke kommer seg videre fra å være kompetent. Denne sjakkspilleren forteller hvordan han oppfatter at sin egen stagnering har skjedd p.g.a. at han bruker matematisk analyse av situasjonene i spillet for å bestemme neste trekk. Bakgrunnen for at han mener at denne analyserende innfallsvinkelen er hemmende, er at han sammenligner seg med spillere som tidligere var på samme nivå som ham, men som så begynte med lynsjakk. Lynsjakk en form for sjakk hvor man må spille så raskt at man ikke har nevneverdig tid til å analysere sjakktrekkene matematisk, og heller må stole på intuisjon og erfaring. De som gikk videre fra analytisk "langsakk" til lynsjakk fikk mye mer spilleerfaring og ble bedre. De fikk en spillforståelse som gikk utover det å resonnerer, og hvor intuitivt spill tok over for analytisk spill. (Dreyfus og Dreyfus: 1986, s. 25) Dette kan sees i sammenheng med Sudnows utvikling på jazzpiano. Selv om han gjorde ting riktig, analytisk og etter regler, fikk han likevel ikke til å spille musikken riktig slik han hørte andre (eksperter) gjøre det. Men til slutt kom han til et punkt hvor han bare "gjorde det" uten å tenke

---

<sup>14</sup> Her har de gjort noe om på beskrivelsene og definisjonene av trinnene, og kaller dem novice, advanced beginner, competent, proficient og expert (Dreyfus og Dreyfus: 1986). Her er *Advanced Beginner* lagt til som Stage 2, og det tidligere *Mastery* er innlemmet i *Expertise* (Stage 5).

over (analytisk) hva han skulle gjøre. Dette nivået nådde han, med utgangspunkt i grunnleggende musikkunnskap, gjennom konkret erfaring. Dreyfus og Dreyfus om utvikling fra analytisk virksomhet til konkret erfaring og ubevisst behandling av situasjoner i femtrinnsmodellen:

What should stand out is the progression *from* the analytic behaviour of a detached subject, consciously decomposing his environment into recognizable elements, and following abstract rules, *to* involved skilled behavior based on an accumulation of concrete experiences and the unconscious recognition of new situations as similar to whole remembered ones. The evolution from the abstract toward the concrete reverses what one observes in small children dealing with intellectual tasks; they initially understand only concrete examples and gradually learn abstract reasoning. (Dreyfus og Dreyfus: 1986, s. 35)

Det de vil fram til er at når man beveger seg fra analytisk virksomhet til handling basert på konkret erfaring, får man oversikt over større helhetlige sammenhenger, slik at mye av prosesseringen foregår ubevisst. I tillegg blir man i større grad selv en del av virksomheten. Man oppfatter nå helheter som det de er, ut fra hva de betyr og hvordan de har betydning for videre hendelser, uten å måtte plukke alle elementene fra hverandre. Det er også interessant at man her ser hvordan barn og eksperter takler intellektuelle oppgaver på samme måte. For: kan veien via analyserende konkretisering av en oppgave være en unødvendig omvei?

### 4.3. Musikalsk rolle

(...) by taking a institutionalized role (such as that of leader/soloist), the musical self consecutively becomes involved in bringing out certain patterns of conduct and conventionally implied status as seen in relation to the roles of the others in an ensemble (such as follower/accompanist). This may well comprise a choice of acting as an innovator, or as a defender of tradition. (Reinholdsson: 1998, s. 138)

Som Reinholdsson her beskriver kan hvordan man ser på sitt "musikalske selv" spille en rolle for hvordan man framfører musikk og hvordan musikken blir. Man kan ha, eller ta innover seg, en rolle som, av konvensjonelle grunner, fører til at vedkommende har eller finner inspirasjon til å utføre de musikalske handlingene som stemmer over ens med rollen/konvensjonen. Som f.eks. musikalsk leder, eller musiker som blir ledet. I forbindelse med personlighet har jeg selv ofte hørt at folk som vanligvis er sjenerte, eller kanskje til og med har lav selvtillit, kan bli svært åpne, usjenerte og full av selvtillit når de kommer på



scenen. Reinholdsson beskriver videre to ytterpunkter i improvisasjon som er med på å styre hvor mye, eller lite, en sjanger/musikkstil veier i musikkbildet, når han snakker om å handle som en innovatør eller beskytter av tradisjon. Da er man igjen inne på balansegangen for hvor mye som er improvisert, og hvor mye som er gjengivelse av tidligere idéer. Hvis man skulle ønske å si noe om graden av improvisasjon hos den enkelte, må man kanskje se på hvilken rolle musikeren har tatt på seg, eller hvordan musikeren faktisk er som person, og se på dette i sammenheng med hvilken kontekst (f.eks. musikkstil) vedkommende befinner seg i. Poenget er at innstillingen man har til seg selv og sine omgivelser kan spille en svært viktig rolle for hvordan man spiller. Dette kan fungere slik at man tar på seg en rolle, og dermed tilegner seg egenskaper fra musikalske forbilder, og har stor tillitt til egne musikalske ferdigheter. Det kan også være en kombinasjon av disse. Om å skape god musikk, lytte til andre og samtidig gjøre sin egen greie sier Alberts: "Selvtillit er litt alfa-omega. Stole på at man er en flink saksofonist, er en flink bassist eller flink trommeslager." (Kristoffer B. Alberts)

#### **4.4. Komposisjon kontra improvisasjon?**

I denne delen skal jeg se på forskjeller mellom komposisjon og improvisasjon, og forholdet mellom disse. Kan de stå hver for seg, eller er de avhengige av hverandre for i det hele tatt å eksistere?

"In Western culture the musics that are most dependent on improvisation, such as jazz, have traditionally been regarded as inferior to art music in which pre-composition is considered paramount." (Oxford Music Online: URL 3)<sup>15</sup> Om det er som det sies i dette sitatet fra Oxford Music Online, at improvisert musikk tradisjonelt har blitt sett på som underlegent pre-komponert musikk, kommer vel an på hvilke øyne som ser (eller rettere sagt så). Det har i alle fall eksistert slike meninger i akademiske sammenhenger (tidligere). Jeg mener likevel det er et litt rart utsagn. For *hvem* i den vestlige kulturen er det som har ansett improvisert musikk som underlegen (vestlig) kunstmusikk? Er det tilhengere av vestlig kunstmusikk? Eller er det tilhengere av improviserte stilarter? Er det akademikere, er det mange, eller er det noen få? Grunnen til at jeg nevner dette er at jeg vil poengtere at det historisk sett har vært ubalanse i hvordan enkelte har verdsatt komposisjon og improvisasjon, og at denne verdsettingen av det

---

<sup>15</sup> Oxfordmusiconline.com: Grove Music Online:

<https://vpn2.uio.no/+CSCO+00756767633A2F2F6A6A6A2E626B736265717A686676706261797661722E70627A++/subscriber/-CSCO-3h--article/grove/music/-CSCO-3h--13738pg1#S13738.1> (Lastet ned 09.05.12)

ene som noe bedre enn det andre ikke hører hjemme noe sted. Men jeg er enig i at improviserte musikkulturer har blitt sett på som underlegen vestlig kunstmusikk i akademisk sammenheng.

Kan man tenke at komposisjon og improvisasjon er ytterpunkter, på hver sin side av musikk? Hvis man setter det på spissen: at man stereotypisk tenker på komposisjon som teoretisk, mekanisk og følelsesløst bygd opp, basert på regler og skrevet ned på noter, mens improvisasjon alltid er følelsesladet, "i nuet", organisk og regelritt? Det kan nok være noe i disse beskrivelsene, men er definisjonene av komposisjon og improvisasjon egentlig så forskjellige?

En musikalsk komposisjon kan sees på som et stykke musikk som er laget eller tenkt ut på forhånd, altså før det framføres. I Oxford Music Online står det om *Composition*: "The activity or process of creating music, and the product of such activity." (Oxford Music Online: URL 1)<sup>16</sup> Når det står "(...)the product of such activity." så betyr (selvfølgelig) ikke dette at det nødvendigvis er snakk om klassisk, vestlig notasjon. Bare at det har blitt laget et stykke musikk som på ett eller annet vis er lagret. Det kan f.eks. være forberedte retningslinjer i form av noter eller andre tegn, på et medium som f.eks. en plate, tape, minnebrikke, eller annen hukommelse, hvor denne informasjonen er basert på komponistens ønsker og meninger om hvordan musikken skal høres ut og framføres. Disse retningslinjene er kun nettopp dette – retningslinjer. Retningslinjer, som f.eks. noter, er mediet som brukes for å kommunisere til utøvere hvordan musikken skal låte. Mens det er den lagrede informasjonen om musikken, komponistens idé om hvordan det skal låte, som er selve komposisjonen. Hvis den lagrede informasjonen skal tolkes av andre enn komponisten, f.eks. at noen leser notene uten komponistens veiledning, blir det nettopp en tolkning av komposisjonen. For at musikken skal kunne framføres, må denne informasjonen overføres til musikerne som skal framføre musikken, via f.eks. noter, andre tegn og/eller innstudering, slik at de får de riktige idéene om hvordan musikken skal være. På dette området kan komposisjon og improvisasjon ha en del likhetstrekk. For som det ble snakket om tidligere, så lærer man seg ofte improviserte musikkshjengere ved å lytte til, for så å herme etter, tidligere og/eller anerkjente musikere.

---

<sup>16</sup> Oxfordmusiconline.com: Grove Music Online:

[https://vpn2.uio.no/+CSCO+00756767633A2F2F6A6A6A2E626B736265717A686676706261797661722E70627A++/subscriber/-CSCO-3h--article/grove/music/06216?q=Composition&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](https://vpn2.uio.no/+CSCO+00756767633A2F2F6A6A6A2E626B736265717A686676706261797661722E70627A++/subscriber/-CSCO-3h--article/grove/music/06216?q=Composition&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) (Lastet ned 09.05.12)

Man får på denne måten også idéer om hvordan musikken skal kunne høres ut, og disse minnene vil kunne styre hvordan framtidige framførelser blir. Komponisten, som også gjerne baserer sin komponering på tidligere musikktradisjoner på ett eller annet vis, skal også lage ny musikk. Komponisten må finne nye varianter, og sette sammen forskjellige musikalske elementer på en måte som er tilfredsstillende. Slik jobber også improvisatoren ofte med å komponere sin improvisasjon (enten det er bevisst eller ubevisst), samtidig som komponisten improviserer når han/hun tenker ut hvilke veier han/hun vil gå musikalsk. "Jeg skriver ofte låter på samme måte som jeg improviserer en solo. At jeg hører noe, og så hører jeg neste, og så hører jeg neste, og neste.." (Even H. Hermansen) Man kan si at det er improvisasjon i de øyeblikkene man får idéene, men prosessen med å komponere er en annen, da man istedenfor å handle impulsivt, jobber kalkulerende eller analyserende med materialet for å oppnå et resultat for å tilfredsstille bl.a. normer og estetikk. "Mye av det jeg skriver er et resultat av en eller annen jam, eller altså, det er et improvisasjonsaspekt ved det. Men som virkelig kan krasjlande når det møter opptakeren eller pennen, eller.. Ja, jeg må i hvert fall tenke det ut." (Even H. Hermansen)

Både komponist og improvisator streber ofte etter det samme, nemlig å lage original musikk. Originalitet mener jeg ligger i improvisasjonens natur, mens det i komposisjon også kan komponeres uoriginalt om man ønsker det. Å improvisere kan gjøres mindre originalt, men da er det også mindre improvisasjon i improvisasjonen, jfr. punkt 1.2. og definisjonen av improvisasjon. Komposisjon og improvisasjon gjøres på forskjellige arenaer/tidspunkt i framføringen, men har mange av de samme elementene og problemstillingene å forholde seg til. Komposisjon innen improvisasjon er ofte også nødvendig for at improvisasjonen, innen enkelte tradisjoner/kulturer, skal gi mening. I Oxford Music Online står det om *Improvisation*:

It may involve the (musical) work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between. To some extent every performance involves elements of improvisation, although its degree varies according to period and place, and to some extent every improvisation rests on a series of conventions or implicit rules. (Oxford Music Online: URL 2)<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Oxfordmusiconline.com: Grove Music Online:

[https://vpn2.uio.no/+CSCO+00756767633A2F2F6A6A6A2E626B736265717A686676706261797661722E70627A++/subscriber/-CSCO-3h--article/grove/music/13738?q=improvisation&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](https://vpn2.uio.no/+CSCO+00756767633A2F2F6A6A6A2E626B736265717A686676706261797661722E70627A++/subscriber/-CSCO-3h--article/grove/music/13738?q=improvisation&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) (Lastet ned 09.05.12)

Hvordan man komponerer sin improvisasjon vil, ifølge dette, være styrt av normer og syntakser i gitte tradisjoner og kulturer, og dernest improvisatorens oppfattelse og gjennomføring av disse. Det er når noen bryter med, eller flytter disse grensene, at man videreutvikler musikktradisjoner og kulturer. Gradene av improvisasjon og komposisjon i forskjellige kulturers/tradisjoners musikk vil variere, og kunne oppfattes forskjellig, etter hvilket utgangspunkt man har som observatør/deltager/tilhenger. (F.eks. ved at man selv kommer fra en helt annen tradisjon enn den som framføres.) Oxford Music Online sier også at: "(Improvisation) may involve (...) the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between." (Oxford Music Online: URL 2)

Even Hermansens ser ut til å være enig i dette:

Improvisatorisk musikk, mener jeg, er ikke bare musikk hvor man finner opp (noe) på soloen i åtte takter eller friimprovisert musikk. Jeg mener improvisasjonen også går på hvordan du spiller akkorden der og da, hvis du gjør det forskjellig fra gang til gang. Endrer betoning på noe, om man synger samme teksten og samme melodien hver gang, men med litt nyanser fra gang til gang, så mener jeg at det også er en form for improvisasjon. (Even H. Hermansen)

Her viser han til eksempler på hvordan han mener forandringer, i rammer som allerede er lagt, kan sees på som improvisatoriske handlinger. Også Alberts snakker om dette:

"Det er mange komposisjoner som også blir spilt på andre måter. Du ser jo de beste klassiske musikerne, de som er kjempeflinke, som har så bra nivå på håndverket sitt da. De klarer jo å lage sine egne versjoner av komposisjoner som allerede er skrevet." (Kristoffer B. Alberts)

Hvis vi går tilbake og ser på hva Berliner og Monson sier om komposisjon kontra improvisasjon, så har de ulike beskrivelser av forholdet mellom disse. Ut fra Berliners utsagn "(...) jazz improvisers fundamentally devote their lives to music composition." (Berliner: 1994, s. 492), og "For jazz musicians, each situation simply imposes different kinds of compositional conditions on musical invention." (Berliner: 1994, s. 492), kan det virke som han ikke helt klarer å skille improvisasjon fra komposisjon, men sier at de er to sider av samme sak. Han mener man ikke kan få det ene uten det andre, fordi man uansett komponerer når man finner på noe nytt, og at improvisasjon handler om å sette sammen musikkhistoriske byggeklosser på nye måter. Monson på sin side sier: "The phenomenology of sound (...) is extremely important to the *way* in which music signifies and cannot be bracketed off as

irrelevant to processes of social construction." (Monson: 1996, s. 208-209). Hun snakker om den improviserte musikkens *meningsskapning*, som bl.a. ligger i kommunikasjonen som foregår i improvisasjon. Og hun vil, slik jeg forstår det, fram til at forskjellen mellom improvisasjon og komposisjon ligger i de ikke-noterbare kvalitetene som framkaller emosjonelle reaksjoner i improvisasjon. (Monson: 1996, s. 211) Det vil si at sanntids-mellommenneskelig kommunikasjon som framkaller forskjellige emosjoner, ikke kan planlegges eller skrives ned på papir, og at det er signifying-aspektet av musikken som er viktig i improvisasjonen.

Jeg synes det er vanskelig å være 100 prosent enig med noen av dem. Selv om jeg er enig i at kommunikasjonen som foregår er en svært viktig del av improvisasjon, virker Monson å fjerne *improvisasjonen* fra selve musikken, ved å si at det er egenskaper som ligger utenom lyden som *er* improvisasjonen. Mens selve lydene, tonene og frasene kan sees på som komposisjon. På den andre siden kan det nesten virke som Berliner mener improvisasjon ikke er noe annet enn omstokking av musikalske elementer fra en gitt musikktradisjon.<sup>18</sup> Det kan virke som om Berliner ser på *synet på improvisasjon som noe spontant og intuitivt* som noe som er truende for sjangerens omdømme.

(...) the popular definitions of improvisation that emphasize only its spontaneous, intuitive nature – characterizing it as the "making of something out of nothing" – are astonishingly incomplete. This simplistic understanding of improvisation belies the discipline and experience on which improvisers depend, and it obscures the actual practices and processes that engage them. Improvisation depends, in fact, on thinkers having absorbed a broad base of musical knowledge, including myriad conventions that contribute to formulating ideas logically, cogently, and expressively. (Berliner: 1994, s. 492)

Her får jeg en følelse av at han ønsker å opphøye jazztradisjonen til kunstmusikk, og at det er viktig å understreke kvaliteter som virker å ha røtter i hvordan vestlig kunstmusikk har blitt betraktet. Det kan virke som om en kamp om sjangeren 'jazz' sin akademiske status er en underliggende agenda, slik at "*også jazz-improvisasjon er gjennomtenkt*" som en komposisjon. Men det kan også leses som at han har samme syn på hva som kreves i (god) improvisasjon som det bl.a. Dreyfus og Dreyfus har. Det at man etter å ha vært igjennom de stadiene som erfaringer gir, har masse erfaringsmessig bagasje. Dette gjør det vanskelig, om ikke umulig, å "make something out of nothing" når man improviserer. Det er nok også det

---

<sup>18</sup> Selv om det er jazz han tar for seg i boka "Thinking in Jazz".

Berliner vil fram til – at god improvisasjon i jazz ikke bare er noe som kommer av seg selv og fra ingen ting. Det er tradisjon, kunnskap, erfaring og arbeid som ligger bak. Latskap er ikke en del av god improvisasjon i jazz, men hardt arbeid er det.

Det finnes mange eksempler på at improvisasjon har blitt utviklet videre til komposisjoner. Det betyr selvsagt ikke at man kan definere improvisasjonen som en komposisjon da den ble utført, fordi det var først etterpå at den ble lagret og satt til å være komposisjon. Even H. Hermansen trekker fram hvordan noen av Charlie Parkers soloer har blitt til standardlåter. "(...)fordi idéene var såpass tydelige at man kunne plukke dem å bruke dem som nye låter." Det er altså, som tidligere nevnt, tiden for utførelsen som er avgjørende for om man kan definere noe som komposisjon eller improvisasjon.

Det er typisk i jazz, at man snakker om (...) at det kan være lurt å tenke på en solo som en komposisjon. (Snakker om form.) Det er en måte å improvisere på som kan være fin, som kan gi mening. Det kan være en bra teknikk for å improvisere soloer bedre. Til det med tydelighet. Det kan være en bevisst strategi for å sørge for og rense bort alt som er overflødig. (...) Å tenke på en solo som komposisjon er mer en teknikk, en bevisst strategi for å bli kvitt alt det unødvendige, (...) så man sitter igjen med noe som er musikk da.. som er mer musikalsk. (Even H. Hermansen)

Her snakker Hermansen om hvordan det å tenke kompositorisk på improvisasjonen (soloen) også kan hjelpe til med konkretisering og strukturering av improvisasjonen. Jeg mener likevel man må kunne si at dette er improvisasjon og ikke komposisjon, fordi det skjer i nuet. Det å tenke kompositorisk i improvisasjon blir egentlig en metafor for å tenke strukturert/konkret/helhetlig.

Andersen sier også noe om hvordan denne måten å innstille seg på struktur kan fungere i fri improvisasjon. "Det å sette parametere er jo en fin måte å jobbe på, som kanskje kan skape noe nytt. Jobbe med rom, energi, skifter av dynamikk, osv. osv.." (Dag Erik Knedal Andersen) I den fritt improviserte musikken det her er snakk om er det ingen komposisjon fordi det ikke er skrevet eller forberedt noe musikalsk på forhånd. Det er improvisasjon fordi man spontant utfører musikalske hendelser, i nuet, basert på omgivelsene<sup>19</sup> og normer.

---

<sup>19</sup> Omgivelsene inkluderer alt fra rom og lys, til medmusikere og lyd.

## 4.5. Oppfattelse og "timing"

Uttrykket "timing" handler om hvor man plasserer en hendelse i et tidsrom, også i sammenheng med andre hendelser i det samme tidsrommet. I musikk og musikalsk improvisasjon, enten det er musikk med fast eller fri/løs puls, er timing en veldig viktig faktor for følelsen, og graden av, framdrift og progresjon i musikken. Vår opplevelse av tid og tidsrom varierer, og jeg tror at dette har med graden av psykisk eller kognitiv aktivitet i et gitt tidsrom å gjøre. Noen sier at "tiden går raskere når man har det gøy". Dette kan indikere at man opplever at et tidsrom fra A til B går raskere når man prosesserer og opplever nye ting, enn hvis man opplever lite nytt. Det kan være fordi man ikke rekker å kjenne på at tiden går forbi når man opplever masse (nytt). Det motsatte blir tilfellet når man opplever lite. Selv om tiden er konstant, oppleves den ikke slik, og blir slik sett relativ. I musikalsk improvisering vil opplevelsen av tid kunne ha innflytelse på improvisatorenes timing, og det vil være ulike oppfattelser av tid hos forskjellige improvisatorer. Til og med når de spiller sammen. I tilfeller hvor musikerne i en improviserende sammenheng kjenner hverandre og/eller hverandres musikk/utøvelse godt, vil det være bedre lagt til rette for at det skal oppstå større grader av *groove* og *flow*<sup>20</sup> i musikken. (Da tenker jeg først og fremst i forhold til timing.) Andersen snakker om hvordan hvor bra man føler det går, og hvor fokusert man er, har noe å si for tidsoppfattelsen.

Noen ganger, hvis det går skikkelig på tverke, så kan det jo føles ut som man har spilt veldig lenge. Så ser man på klokka og er ferdig med å spille, og så har det gått 5-10 minutter eller noe sånt. Og andre ganger når alt funker bra, og alle er fokusert og har dagen, så er det klart, da kan man jo spille veldig, veldig lenge ved å bare drive på. Det kan kjennes veldig kort da. Det er den følelsen man etterstreber litt, når man driver på. (...) Der alle er helt skjerpa, har overskudd og idéer, og tar opp ting hele tiden – (og) klarer å utvikle musikken sammen. (Dag Erik Knedal Andersen)

Når man lærer seg noe nytt vil man, generelt og relativt sett, ikke være veldig flink første gang man gjør dette, men bli flinkere etter hvert som man repeterer oppgaven.<sup>21</sup> Det dannes nye koblinger i hjernen, som gjør at de forskjellige delene av hjernen som brukes for å gjennomføre oppgaven lettere kommuniserer seg i mellom. Dess flere ganger man gjentar oppgaven – det være seg en rent psykisk oppgave, fysisk oppgave, eller en kombinasjon av disse – dess lettere vil det bli å gjennomføre samme oppgave neste gang. Dette vil også,

---

<sup>20</sup> Uttrykkene *groove* og *flow* kommer vi tilbake til senere.

<sup>21</sup> Jfr. Dreyfus og Dreyfus' læringsmodell, og graden av hvor flink man er i dette vil selvfølgelig avhenge noe av faktorer som f.eks. medfødt anlegg/talent, og forhåndskunnskaper og erfaring ved emnet.

gjennom øving og erfaring, påvirke vår evne til å oppleve "time" i musikk.

Det handler ikke bare om hvordan man opplever "time", men også om hvordan man oppfatter det som skjer over tid. Kanskje spesielt viktig er dette i forhold til hva andre oppfatter av det man selv gjør. Det kan f.eks. være vanskelig for tilhørere å oppfatte alle idéene som en improvisator selv oppfatter, spesielt hvis idéene ikke er oppdelt og satt hver for seg, men foregår i lange løp, og med lite pauser. Da vil det kunne bli et avvik mellom hva den som spiller og den som lytter oppfatter.

Hvis jeg spiller en lang frase som jeg er kjempefornøyd med, og bare fortsetter, så er det egentlig kanskje bare jeg som har fått det med meg. Det er derfor jeg bevisst prøver å stykke det opp mest mulig, i forhold til tydelighet. "Her har du den, vær så god, så kan du fordøye den", så kommer neste. Det er noe jeg har funnet ut at funker. Coltrane da, selv om han kunne spille tretimerssolos, så er alt så jævla tydelig. På samme måte som folk som snakker tydelig språkmessig. Få den ene frasen, også *der!* "Det var *det*". Alt står tydelig for seg selv. Det øker jo kravet til hva du faktisk spiller. Tusen toner i et løp funker i kraft av alle de andre tonene, mens en frase på to toner må være *the shit*. (Even H.

Hermansen)

Her forteller Hermansen om tanker han har gjort seg rundt tydelighet i improvisasjon. Det å være tydelig overfor tilhørere, men også seg selv, er noe som ofte kjennetegner dyktige musikere og improvisatorer. Dyktige improvisatorer har lang erfaring i å både høre seg selv og andres spill, og har gjerne erfart at det låter best hvis idéene kommer klart fram. Hvorfor vi ofte må få stykket opp lydlig informasjon hvis vi skal klare å oppfatte alle idéer som måtte komme i løpet av en improvisasjon, kan sees i sammenheng med bl.a. punktene 5.6.

*Opppløsningsnivå* og 5.7. *Chunking* (under). Tydelighet betyr ikke at man må, eller i alle sammenhenger bør, spille få toner med lange pauser imellom. Poenget er at man skal få fram idéene. Hvordan dette skal utføres kan ha med stilart og tradisjon og gjøre. Det kan sees i sammenheng med de normer man har for hvordan musikken bør være, ved at det som blir spilt stemmer overens med disse.



## 5. Prosesser og fenomener

Nå vil jeg se på noen av de prosessene og fenomenene jeg har funnet mest interessante i denne sammenhengen, og som jeg tror er relevante for hva og hvordan man improviserer.

### 5.1. Improvisasjon som språk

Just as children learn to speak their native language by imitating older competent speakers, so young musicians learn to speak jazz by imitating seasoned improvisers. In part, this involves acquiring a complex vocabulary of conventional phrases and phrase components, which improvisers draw upon in formulating the melody of a jazz solo. (Berliner: 1994, s. 95)

I en dialog mellom to personer vil man nødvendigvis måtte improvisere for å gjøre seg forstått. Hvis *person 1* starter samtalen, gjør vedkommende dette fordi han/hun f.eks. har noe å melde, eller fordi han/hun finner på noe å si som er relevant for den man prater med. Man tenker seg sammenhengen og helheten av det som skal bli sagt, setningen, og ordene. Forbereder munnen på å lage den (innøvde) lyden som trengs for å starte ordene. Lyden produseres, mens neste lyd forberedes, osv. helt til man har sagt hele setningen eller alle setningene. *Person 2*, som lytter til det som blir sagt av *person 1*, må så bearbeide dette. Først må lydene oppfattes og tolkes, og man må oppfatte og finne mening i det som har blitt sagt. Så må *person 2* tenke ut hvordan han/hun vil respondere på det han/hun hører, for så å gjennomføre de samme prosessene som *person 1* gjorde. Til sammen blir dette en hel rekke oppgaver som i utgangspunktet er ganske komplekse, fysiske og psykiske prosesser, men som for de fleste voksne mennesker faller seg ganske naturlig, siden vi har masse erfaring med å gjennomføre dem. Skal man overføre disse til et nytt og ukjent språk, vil de samme prosessene som skal til for å føre en flytende dialog kreve mye mer energi og fokus til å begynne med, fordi man må lære både hjernen og kroppen nye ord, bevegelser, setningsoppbygging og uttale. Det samme gjelder musikk. Her må man (ofte) i tillegg lære seg nye, fysiske, instrumentaltekniske bevegelser for å beherske et nytt instrument, samtidig som man skal lære seg den nye syntaksen og normene (språket/dialekten) til det musikalske landskapet man skal bevege seg i, i sammenheng med instrument og sjanger/stil. Her vil det være nødvendig å tilbringe relativt mye tid i miljøet det er snakk om for å kunne lære seg syntaks og normer flytende. Målet vil jo gjerne være å komme opp på et nivå hvor

beherskelsen av både instrument og musikalsk syntaks blir en del av deg, på samme måte som munnen og morsmålet er det. Å lære seg en ny kulturs språk, syntaks, osv. flytende, kan være en livslang prosess. Ikke minst fordi de kan være under konstant utvikling. Hele denne språkutviklingsprosessen kan også sees i sammenheng med Dreyfus og Dreyfus' læringsnivåer, ved at man må gå gjennom faser hvor man først lærer seg detaljer og mindre elementers oppbygning, og til slutt ender opp med å snakke (evt. spille) språket flytende, uten å tenke på spesifikke detaljer. Man bare "gjør det", fordi man vet gjennom konkret erfaring hvordan man tar seg fram i den språklige situasjonen. Om personene (*person 1* og *2*) i samtalen over har kommet til nivå 5 jfr. Dreyfus og Dreyfus' læringsmodell (Dreyfus og Dreyfus: 1980), vil ikke *person 2* være nødt til å stanse flyten i samtalen når han/hun skal tenke ut hvordan han/hun skal respondere. Jfr. Sudnows musiserende kropp, vil personene (*1* og *2*) ha en kommuniserende kropp.

Et annet aspekt ved språk og improvisasjon er at *hvordan man prater kan påvirke hvordan man spiller*. "Jeg snakker litt som jeg spiller, litt sånn.. øh, krøkkete." (Even H. Hermansen) Hvordan vi tenker og ordlegger oss, enten det er som Hermansen så beskjedent sier det i sitatet over, at det er "øh, krøkkete", eller om det er tydelig, artikulert, eller utydelig, vil kunne ha sammenheng med hvordan vi uttrykker oss musikalsk. Dette fordi det nødvendigvis vil være mange av de samme kognitive prosessene som foregår i verbalt og musikalsk språk. I jakten på å lære seg stiler, sjangere, musikalske normer osv., vil nettopp overføringer av personlige, språklige egenskaper kunne virke forstyrrende, ved at disse egenskapene ikke stemmer over ens med hvordan man vil at det skal låte. På en annen side vil de kognitive, språklige egenskapene kunne gjenspeile personlighet i musiseringen, og nettopp personlighet i improvisasjon er noe de fleste musikere og deres tilhengere ønsker.

## **5.2. Bevissthet, assosiasjon og tid**

Alle prosesser man bevisst og ubevisst foretar seg styres fra, eller behandles hovedsaklig i, hjernen. Svært forenklet forklart er det nervecellekoblinger i hjernen som danner nervebaner for elektriske impulser (signaler) mellom de forskjellige delene (dedikerte områder) av hjernen. Disse nervebanene dannes kontinuerlig når vi lærer/opplever noe nytt. Neste gang samme handling skal utføres har koblingen allerede blitt gjort, slik at det går enklere å utføre handlingen, og kommunikasjonen mellom delene av hjernen går raskere. (Jansen og Glover:

URL 1)<sup>22</sup> Slike bindeledd mellom de delene av hjernen som trenger å kommunisere, blir styrket ved gjentakelse. Det vil si at en handling vil bli enklere å gjennomføre for hver gang man gjentar den, uavhengig av om handlingen er abstrakt tankevirksomhet eller fysisk handling. Hjernen husker bedre og bedre, fordi "veien til målet" blir lettere og kortere å gå. I "Ways of the Hand" (2001) snakker Sudnow om kroppen som et musiserende organ. Det er også i denne sammenhengen god grunn til ikke bare å tenke på at hjernen husker bedre og bedre, men at hele nervesystemet, som inkluderer kropp og sanser, husker og handler bedre sammen, i forbindelse med oppgavene som utføres.<sup>23</sup>

Slike koblinger kan også representere hukommelse, ved at nervesystemet "husker" hvordan en handling har blitt gjort, og også hva som skjedde etter denne handlingen. Slik lærer man seg hvordan handlingsforløp skjer, både før, under og etter handlinger. Man lærer selvfølgelig også at det er store forskjeller på hvordan handlingsmønstrene og utfallene kommer til å bli, og at man aldri kan være helt sikker på disse, men at man løpende utfører vurderinger av sannsynligheten for hvordan handlingsforløpets helhet kommer til å se ut. Man kan f.eks. ikke vite hvordan personen man kommuniserer med vil respondere eller reagere, men man lærer seg etter hvert hva man kan forvente, og hva som er normativt i forskjellige situasjoner. Det vil derfor være lettere å kommunisere med noen man kjenner godt enn med noen man ikke kjenner, fordi man har større kunnskap om hvordan det er sannsynlig at vedkommende kommer til å handle i gitte situasjoner. Dette er selvfølgelig en meget simplificert måte å se på hvordan noen av prosessene foregår.

Hermansen kommer inn på hvordan noe kan "huskes" uten at man er bevisst det:

Selv om jeg kan hente ut, spille et eller annet, "di-do-di-do-dii", at tanken min tenker det, og så kommer det liksom et millisekund etterpå. Uten at jeg har en bevisst, kognitiv prosess i forhold til det, så kan jo det være basert på noe jeg har sittet og øvd på for femten år siden. (...) Målet er at man ikke skal tenke når man spiller, men man har jo den ballasten man har. (Even H. Hermansen)

Her er Hermansen inne på hvordan man kan spille noe som kroppen husker eller har lært (jfr. Sudnow og Dreyfus og Dreyfus), men som man ikke er bevisst, (eller trenger å gjennomføre bevisst,) men bare *gjøre*. De assosiasjonene man får i en musikalsk setting kan føre til

---

<sup>22</sup> Store Norske Leksikon: [http://snl.no/.sml\\_artikkel/hukommelse](http://snl.no/.sml_artikkel/hukommelse) (Lastet ned 20.10.12)

<sup>23</sup> Mer om dette i punkt 5.3. *Psykisk og fysisk?*

spontane, musikalske hendelser som springer ut fra en kombinert fysisk og psykisk hukommelse, trigget av assosiasjoner. "Det jeg hører (for meg) er da triggende av kombinasjoner av hva de andre rundt meg spiller og hva jeg nettopp har spilt. Men jeg tenker ikke bevisst på det, jeg prøver å tenke minst mulig når jeg spiller." (Even H. Hermansen)

### 5.2.1. Hermeneutikk

Det er flere elementer som kan, eller skal, tolkes i forbindelse med improvisert musikk, og hermeneutikk handler (her) om å fortolke noe slik at det gir mening. Hvordan man f.eks. tolker lydene man hører, musikken, idéene man vil formidle og/eller oppfatte, og sammenhengen mellom disse. Alt man hører tolkes med bakgrunn i hva man har hørt og opplevd før. Assosiasjon, som det var snakk om tidligere, vil selvfølgelig spille en viktig rolle for hvordan vi tolker f.eks. musikkens mening, eller hvordan vi opplever den. Fordi assosiasjonene kan sees på som kognitive "knagger", som baserer seg på tidligere erfaringer, og som slik sett vil måtte henge tett sammen med hvorfor vi tolker noe slik vi gjør. Hvordan vi hermeneutisk tar for oss improvisasjon, henger nøye sammen med erfaring, og kan sees i sammenheng med Dreyfus og Dreyfus' modell om læring og hvordan vi lærer noe best ved konkret erfaring. "Gjør jeg *slik* skjer *det*. Skjer *det*, og jeg gjør *slik*, vil *det* kunne skje." Man tolker det man hører av musikk ut fra egne erfaringer og det verdensbildet man får gjennom disse. Hvordan man fortolker og assosierer musikken er med på å gi personlige preferanser for hva man liker og hva man ikke liker. Man har forskjellig musikksmak. Alberts kommer inn på dette med musikksmak i forbindelse med frijazztrioen Saka:

Det er jo helt fritt. Men så blir det jo mange usagte normer og, fordi vår bakgrunn er jo egentlig ganske lik sånn referanse-messig. Så vi har jo noen idéer om hva vi har lyst til å gjøre. Saka er et band hvor alle skal kose seg på en måte, fordi vi tjener jo ikke så jævlige mye penger på det, det er liksom ikke noe pengeband. Så det er egentlig ganske godt å vite da, egentlig, at det er ingen som gjør det her for pengene sin del. Vi vet at alle har det godt med musikken, og det gjør at det letter litt på trykket. Og så kommer det jo an på smak også da, hva vi liker. (...) Hva slags bakgrunn vi har, og referanser, som er nokså likt, men... øh.. og vi er ganske ofte uenige om hva som funker og ikke funker, selv om vi holder på med det samme. (...) Vi har jo ganske like referanser, og det har jo med smak å gjøre så.. det er kjempevanskelig det med smak egentlig. For hva er det som er bra og hva er det som er dårlig musikk på en måte? (Kristoffer B. Alberts)

Det er selvfølgelig opp til hver enkelt hva man synes er bra og dårlig musikk, men i Alberts' utsagn ligger det et spørsmål om hvordan man kan ha forskjellig smak til tross for å ha lik

musikalsk bakgrunn. Selv om man har mye av den samme bakgrunnen og de samme preferansene i hva man har hørt på av musikk, så vil det nok alltid være variasjoner for *hva* det er man liker ved musikken man har lyttet til. Personlige forskjeller i hva som opptar oss fra før vi blir født og videre i oppvekst og utvikling, vil påvirke hva som opptar oppmerksomheten vår. Mer konkret vil man ha forskjellig fokus på hva det er i musikken man er opptatt av, og slik danne seg personlige normer og preferanser for hva man synes er bra og dårlig i forskjellige musikalske sammenhenger.

### 5.2.2. Tid

Improvisasjon som handling foregår i nåtid, og nåtid kan også sees på og beskrives som ens bevissthet, sett i tidsoppfattelsessammenheng. Det man er bevisst på, er det som er, eller oppleves som, "nå". Dette påvirker hvordan man opplever tid, men også hvordan man oppfatter sine omgivelser/hendelser.

Når det gjelder tidsperspektiv og hva som kan komme til å hende, så går alt på intuisjon. Og intuisjonen min er jo selvfølgelig basert på ting jeg har øvd på i forkant, ting jeg har bygd opp gjennom mange år på øvingsrommet, noe som man kan tillate intuisjonen å ta over. Men jeg kan ha følelsen av at *det* kommer til å skje, men så skjer det noe annet. Det er derfor man holder seg i nuet på en måte. (Even H. Hermansen)

Hermansen er her inne på hvordan han intuitivt forholder seg til det som skjer av musikalske hendelser i musikken, og at han må være i nuet for at dette skal være mulig. De handlinger han intuitivt utfører baserer seg på de musikalske hendelsene han har fokus på, og som han dermed er bevisst. *Hva* vi er bevisst vil dermed kunne være med og avgjøre hva vi opplever som "nå" i tid. Denne relativiteten i hvordan tid oppfattes, kan være sentral for hvordan vi opplever musikalske hendelser og improvisasjon forskjellig. Dette blir det mer om i sammenheng med andre emner videre i oppgaven.

Bob Snyder tar i *Figure 1.1* (Fig. 1. under) (Snyder: 2000, s.6) for seg hvordan man oppfatter og behandler kontinuerlig lyd i sammenheng med langtids- og korttidshukommelse. Denne figuren viser hvordan man kan se for seg noen av prosessene av det vi hører, og sier noe om hvordan vi prosesserer noe så relativt kaotisk som lufttrykkforskjellene som treffer ørene våre

(lydbølger).<sup>24</sup> Den viser hvordan lyden kommer inn i øret, omdannes til nerveimpulser, oppfattes og kategoriseres, er i fokus og bevissthet, og i hvilke baner og varigheter disse hendelsene ender opp med å ta i sammenheng med lang- og korttidshukommelsen.

### 5.2.3. Musikken som lyd og kognitive representasjoner

Kort om fenomenet lyd, og øret som sanseorgan.<sup>25</sup>

Musikk består av lyd og lydbølger. Lyd er trykkforskjeller som er basert på fortetninger og fortyninger av molekylerne i bl.a. luft. Dette kan føre til at et membran, som trommehinnen i øret, kan settes i bevegelse. Ved et minimum antall vibrasjoner i et gitt tidsrom, vil vi oppfatte disse trykkforskjellene som lyd når de treffer øret. Trommehinnens bevegelse setter i gang en mekanisk overføring av vibrasjonene, via mellomøreknoklene i mellomøret. Den fortsetter videre via det ovale vindu, og setter basilarmembranen i det væskefylte seglehuset i bevegelse. Her blir vibrasjonene registrert mekanisk og kjemisk av hårceller, og det dannes nerveimpulser som går til og fra hjernen.<sup>26</sup>

Hvis man er på en konsert hvor det er flere musikere (lydkilder) som spiller samtidig, kan man tenke seg at mengden forskjellige lydbølger i lufta er stor og kaotisk, og at det egentlig skulle vært svært vanskelig å oppfatte det musikalske budskapet i dette. Øret som sanseorgan er såpass finstilt at det tar opp det meste av instrumentenes (og rommets) lydbølger. Slik kan vi få all den informasjonen som trengs for å skille forskjellige lydkilder og deres kvaliteter fra hverandre. Hadde vi oppfattet og hatt fokus på all lydlig informasjon til enhver tid, ville det ha blitt enormt krevende å oppfatte lyden som meningsfylt. Derfor velger hjernen (sanseapparatet) automatisk bort noe, og filtrerer lydinformasjonen slik at vi oppfatter det vi hører, sånn at det gir mening. Dvs. at vi fortsatt hører alt, men er ikke bevisst alt. Samtidig legger vi kanskje også til kvaliteter til lyden (musikken), som rent fysisk ikke er der. Dette gjør vi for å få det til å stemme med de forventningene vi har. Hvordan vi hører for oss noe, og trekker ut emergente kvaliteter fra lyden, kan sees i sammenheng med hvordan vi husker lyd. Bob Snyder har et diagram som han kaller "Memory Diagram" (Fig. 1. under), hvor han prøver å gi en oversikt over hvordan prosessene som innebærer lydlig hukommelse kan tenkes å fungere.

---

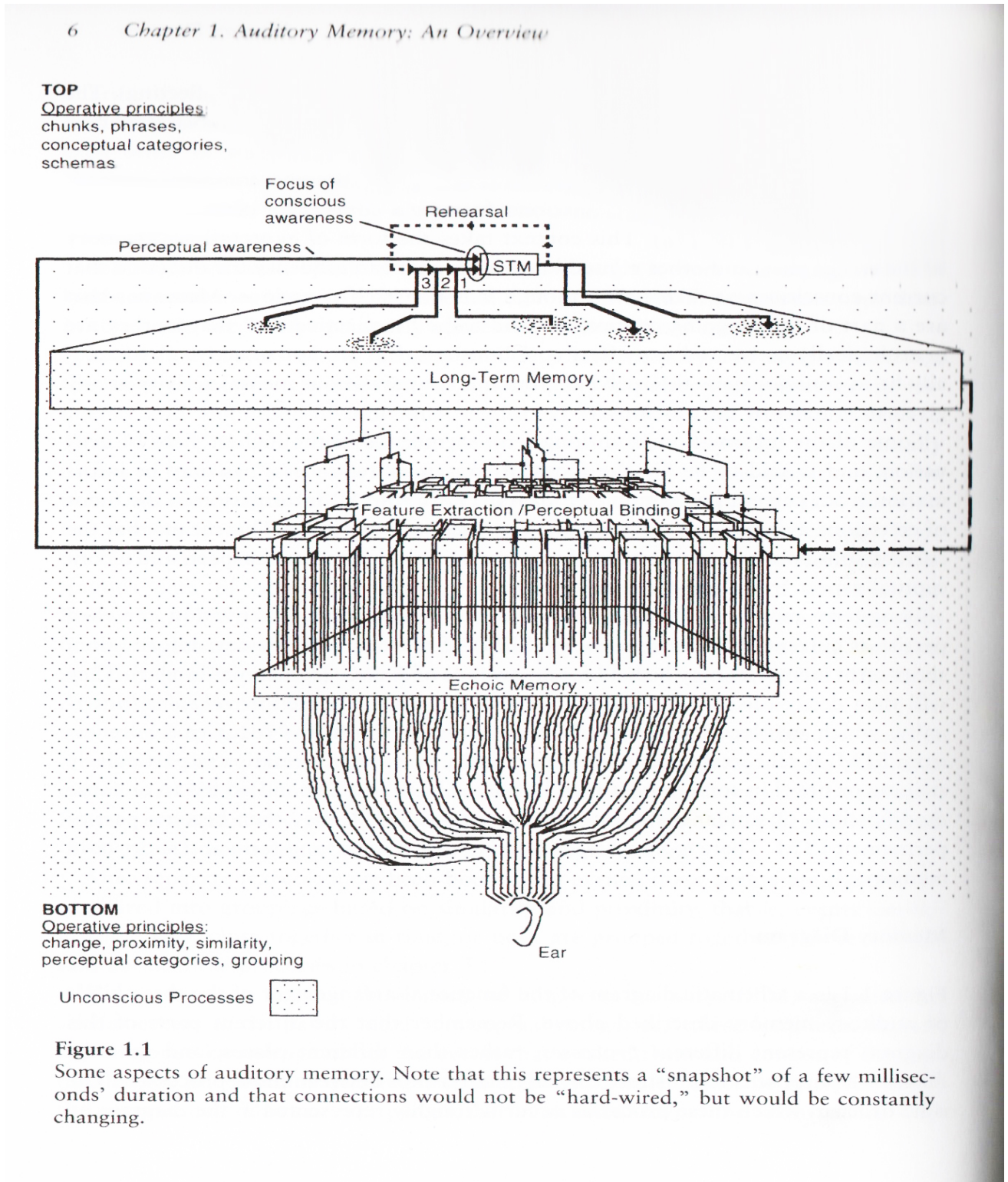
<sup>24</sup> Når jeg sier relativt kaotisk, så er det med tanke på summen av lydbølger som evt. kommer fra forskjellige lydkilder (inkl. objekters påvirkning, ekko osv.) samtidig.

<sup>25</sup> Jeg tar med dette fordi det kan være greit vite hva som skjer før lyden blir til nevralt impulser. Impulser som bl.a. skal tolkes og behandles i Snyders "Memory Diagram" (Fig. 1.) under.

<sup>26</sup> Dette er som sagt en kort og simplistisk forklaring av hvordan øret fungerer.

In this diagram, information is represented as moving primarily upward, through successively higher levels of processing. This is an attempt to illustrate the distinction, common in information processing terminology between "bottom-up" (perceptual) and "top-down" (cognitive) processing. (Snyder: 2000, s. 7)

Fig. 1.



(Snyder: 2000, s. 6)

Snyder understreker at de forskjellige delene i diagrammet ikke representerer steder, men prosesser, og deres forhold til hverandre. (Snyder: 2000, s. 5) Snyder tar i diagrammet for seg lyden fra den kommer inn i øret og omdannes til nerveimpulser som sendes til 'echoic-memory'-boksen. "This information then persists as echoic memory, which lasts briefly, but long enough so that it can be processed by various types of feature extractors, represented in the diagram by a layer consisting of many separate boxes." (Snyder: 2000, s. 7) I området 'Feature Extraction/Perceptual Binding' blir nerveimpulsene fra øret gruppert i forskjellige lydegenskaper, via 'Echoic Memory', og forskjellig informasjon og soniske kvaliteter blir trukket ut fra nerveimpulsene. Grupperingen bidrar til å redusere mengden informasjon som videre må behandles. Avdelingen 'Feature Extraction/Perceptual Binding' er knyttet direkte til STM, som står for Short Term Memory (korttidshukommelse). Det er tenkt at fokuset og bevisstheten vår ligger i starten av denne. Fra STM går det en stiplet linje i en loop som går tilbake til STM, men også suksessivt ned til 'Long-Term Memory' (langtidshukommelse). Denne stiplede linjen, "Rehearsal", representerer øvelse, og viser hvordan gjentagelse vil lede både til og fra lang- og korttidshukommelsen. Korttidshukommelsen kobles også ned til LTM. LTM er både koblet direkte til 'Feature Extraction/Perceptual Binding', hvor den (langtidshukommelsen) bidrar til gruppering basert på tidligere erfaring. Slik kan disse prosessene kobles til, og påvirke hverandre. (Snyder: 2000)

Denne type grupperinger av soniske representasjoner og hvordan vi bruker dem, som Snyder her er inne på, kan være en forklaring på hvordan vi kan behandle såpass mye informasjon som vi gjør. "If they are to survive, all organisms must reduce the huge amount of information that comes in from the outside world, deciding which information is relevant to their survival" (Snyder: 2000, s. 81)

I musikkvitenskapelig sammenheng har det tidligere vært tradisjon for å se på musikalske kvaliteter og elementer ut fra analysemetoder som var relevante for vestlig, klassisk musikk. Disse analysemetodene kunne være svært lite relevante i musikkstiler og sammenhenger hvor det var helt andre kvaliteter og verdier som gjaldt. En god del musikkjanger og stiler bygger på helt andre verdier og meninger enn det som kanskje er mest vanlig å trekke fram i tradisjonell, vestlig, klassisk musikk, og i analysen av denne. Skal man analysere musikk hvor det ikke brukes konvensjonell notasjon, eller hvor det er andre verdier og normer som er viktige, så har man behov for andre verktøy, metoder og begreper som er relevante for



musikkstilene og deres representasjoner. Dette gjelder bl.a. en del improvisert, og nyere musikk. I slike tilfeller kan det å se på fysiske og kognitive prosesser og representasjoner som Snyder her gjør, bidra til forståelse for, og kunnskap om, hvordan vi fungerer, og slik føre til analysemetoder som er mer relevante for det vi er på utkikk etter. Analysemetoder som bygger på slik persepsjonspsykologi vil bl.a. være nyttig i pedagogisk læringsammenheng, ved at man får økt kunnskap om hvordan personer persiperer. Ved å vite hvilke prosesser som foregår i forbindelse med hva som er relevant i en gitt musikk, vil man kunne utarbeide metoder for å analysere musikken det er snakk om. Man må vite hva man skal se etter for å utarbeide en analysemetode, og man må vite noe om hvordan man fungerer kognitivt for å vite hvordan forskjellige mennesker *kan* oppleve hendelser i musikken. Men med tanke på hvor forskjellige vi kan være i forhold til kognitive mønstre og tankegang er det vanskelig å si hvor nøyaktig en analyse på bakgrunn av denne informasjonen vil bli.

"(...) mens vi objektivt sanser verden danner sinnet vårt representasjoner, og disse representasjonene er provisoriske (...) Etter hvert som vi samler informasjon forskyver våre representasjoner seg." (Wikipedia: URL 1)<sup>27</sup> Hvordan vi oppfatter noe (som f.eks. lyd) og hva dette representerer for oss vil altså være i konstant forandring.

Når det gjelder assosiasjon og kognitive representasjoner kan man se på 'Feature Extraction/Perceptual Binding'-prosessene i Fig. 1. (over) som knutepunkt, hvor sanseintrykkene får sin første perseptuelle mening, men kun som basale elementer som "(...) detecting frequency change, sliding pitch change, or noise content." (Snyder: 2000, s. 7) Lydsignalene vi sanser gir ikke mening før de er tolket og knyttet opp imot noe. Noe vi har opplevd og lært. Her kan man tenke seg (ut i fra Snyders diagram) at langtidshukommelsen fører både 'Feature Extraction/Perceptual Binding'-prosessene og bevisstheten med mentale idèer og representasjoner, samtidig som den tar opp nye inntrykk som vil påvirke videre representasjoner og persepsjoner.

"På samme måte som et objekt kan gi opphav til multiple persepsjoner, kan et objekt unnlate å gi opphav til representasjoner over hode: dersom representasjonen ikke har noen basis i personens erfaringer er det mulig at personen bokstavelig talt ikke persiperer det."

---

<sup>27</sup> Wikipedia: <http://no.wikipedia.org/wiki/Persepsjon> (Lastet ned 12.09.12)

(Wikipedia: URL 1)<sup>28</sup> Her sies det altså at man kan ha flere eller ingen persepsjoner til et objekt. La oss si at objektet er en musikalsk frase – med de timbrale og tonale egenskaper som hører med – og denne frasen oppfattes og ligner i dine ører på noe du har hørt før. Denne frasen vil da representere det du nå gjenspeiler forrige opplevelse av denne frasen med. De kognitive representasjonene av det vi hører vil altså basere seg på hva vi knytter lyden, musikken, eller det musikalske objektet<sup>29</sup> til, og hva vi har erfart med dem. Men hvordan og hva vi opplever og persiperer vil nok variere. Noen vil f.eks. ha god erfaring, noen dårlig, noen rene musikalske, noen basert på visualisering av instrumentaltekniske bevegelser, motorikk osv, og noen på musikalske, kognitive bevegelser. Det er vanskelig å tenke seg grenser for hvor mange forskjellige oppfatninger det kan være. Persiperer man ingen verdens ting, har man rett og slett ingen minner å knytte opplevelsen opp mot, og lyden vil ikke, i dette tilfellet, gi gjenkjennbar mening. Snyders diagram (Fig. 1.) argumenterer i mine øyne også for teorien om at man ved å oppleve eller høre noe flere ganger, som f.eks. gjennom øving, vil ha større tilbøyelighet for å like det man hører, fordi det da er noe vi lettere kan persipere. Selv om det nok er litt mer komplekst i virkeligheten, fordi det vil kunne være flere faktorer som spiller en rolle i om man *liker* noe. F.eks. konteksten rundt opplevelsene og erfaringene, og hvordan dette i neste omgang påvirker inntrykket man får. Men gjentakelse og repetisjon av lyd synes altså å påvirke, i ganske sterk grad, hvordan vi oppfatter verden rundt oss.

(...) at det kommer sånne ting (man) lærer. (Jeg) kjenner igjen sånne grep som Dag Erik gjør for eksempel. Som han av og til gjør før en overgang til et nytt musikalsk nivå, eller hva man skal si. Der man kan henge seg på sånne knagger som av og til kommer, som bare har utvikla seg. (Kristoffer B. Alberts)

Her forteller Alberts hvordan han oppfatter musikalske hendelser som Andersen utfører. Alberts' oppfattelse av "knagger som av og til kommer, som bare har utvikla seg" kan sees i sammenheng med Snyders 'Feature Extraction/Perceptual Binding'-prosesser og deres koblinger til LTM. Kombinasjonen av Alberts persepsjon av lyden ('Feature Extraction/Perceptual Binding') og hva han husker at denne kan bety (LTM) vil sann sett lede Alberts til å handle i en musikalsk retning, basert på dette. Han vil kunne "vite" hva Andersen

---

<sup>28</sup> Wikipedia: <http://no.wikipedia.org/wiki/Persepsjon> (Lastet ned 12.09.12)

<sup>29</sup> Om musikalske objekter i punkt 5.4 *Musikalske objekter*.

vil, eller hva som musikalsk kommer til å skje, på bakgrunn av erfaring av hva som tidligere har skjedd i en lignende musikalsk hendelse, hvor Andersen har gjort lignende grep.

### 5.3. Psykisk og fysisk?

For å si noe mer om det som avslutningsvis ble tatt opp i punkt 2.3 *David Sudnow om improvisasjon i "Ways of the Hand"* og også i 5.2. *Bevissthet, assosiasjon og tid*, så er det interessant å diskutere skillet mellom fysiske, og psykiske og kognitive prosesser. For meg virker skillet mellom hjernen og kroppen av og til ganske vagt, om ikke fraværende. Det er greit å ha avgrensede beskrivelser på sentrale prosesser i hjernen og kroppen, men det er vel de samme signalene som kjemisk oppstår i hjernen, og som ved hjelp av nervesignaler, også setter kroppen i bevegelse? Er det den fysiske plasseringen av aktiviteten, i f.eks. hjernen eller armen, som bestemmer om det er en psykisk eller fysisk aktivitet? Er det det sjelelige, abstrakte og uhåndgripelige som er psykisk, mens det er kroppen som materie og masse som er fysisk i slike sammenhenger? Psykofysiologi og mange studier som blir gjort på dette området, viser en tydelig sammenheng mellom begrepene psykisk og fysisk, hvor de bl.a. måler "(...) en kognitiv oppgave (f.eks. konsetrasjonsretting, hukommelsesoppgaver etc.), mens et fysiologisk mål blir tatt opp (f. eks. EEG eller EDA)." (Wikipedia: URL 2).<sup>30</sup> Bakgrunnen for å ta opp dette er utsagnet til Hubert L. Dreyfus i forordet av David Sudnows "Ways of the Hand": "(...) not even a mind that aims ahead, but a jazz hand that knows at each moment how to reach for the music." (Sudnow: 2001, s. x). Kan det her være snakk om at vi evner å lære oss musikken og bevegelsene som kreves, slik at hjerne og kropp, og psyke og fysikk, opererer som en slags enhetlig, psykisk-fysisk-styrende ubevisst bevissthet? En musiserende bevissthet? I følge Dreyfus og Dreyfus og Sudnow: ja. Det er jo kjent at det foregår flere prosesser både psykisk, kognitivt og fysisk på en gang for at vi skal fungere som mennesker, selv om selve fokuset vårt kun vil være på ett område av gangen. Motorisk hukommelse (implisitt hukommelse) og hukommelse som erindrer, definerer og erfarer (eksplisitt hukommelse)<sup>31</sup> – og slik sett vil styre våre normer – må jobbe sammen. Når man gjennom tilstrekkelig øving har lært kroppen hvordan musikken utføres (implisitt hukommelse) tenker jeg det er grunn til å tro at den eksplisitte hukommelsen vil kunne få en slags narrativ funksjon. Slik kan man tenke Sudnows improviserende kropp: Implisitt hukommelse fører til at kroppen utfører musiseringen fysisk riktig, mens den eksplisitte

---

<sup>30</sup> Wikipedia: <http://no.wikipedia.org/wiki/Psykofysiologi> (Lastet ned 24.05.12)

<sup>31</sup> Implisitt og eksplisitt hukommelse fra Jansen og Glover: [http://snl.no/.sml\\_artikkel/hukommelse](http://snl.no/.sml_artikkel/hukommelse) (Lastet ned 20.10.12)

hukommelsen som bidrar til bevisste valg vil kunne virke estetisk og normativt styrende på musikken/improvisasjonen.

Det er nok ikke slik at det er en uavhengig bevissthetsprosess, separert fra fokus og bevissthet, som ene og alene kan skape musikk. Men det er kanskje den innøvde, psykisk-fysiske biten (jfr. Sudnow) som slår inn og fører til at man gjør de riktige bevegelsene, med riktig følsomhet, synkronitet, og "timing" i forbindelse med musikkstilen(e) man har øvd og spilt på, uten at man alltid trenger å bruke fokuset sitt på slike detaljer. At man på denne måten frigir "kognitiv plass" til persepsjon, erindring, planlegging, utføring, osv.<sup>32</sup>

Individualitet, musikkstil, erfaring osv. vil sannsynligvis spille en stor rolle for hvor mye som er innøvd og hvor mye som er styrt av vår estetikk og er direkte improvisert, der og da, i et gitt stykke eller utførelse. For at man skal kunne uttrykke eller forstå musikk, så vil dette være avhengig av at man tidligere har fått tilført nok musikalske inntrykk. Disse får man nok best ved å selv delta i musisering (jfr. Dreyfus og Dreyfus' læringsmodell). Charles Keil snakker i boka "Music Grooves" (Keil, Feld: 2005) om hvordan han tidligere tenkte at lytting var det som hovedsakelig trengtes for å bli bedre, men kommer her inn på at det også må deltas fysisk.

You have to give music to other people, and you must do it physically. In order to understand what any musician is doing, you have to have done some of it yourself. I used to think you could do it just through listening, but that alone won't let you connect to the music or to other people. All the listening in the world does not condition your mind-body to *be* musical and therefore to take the next step in listening. (Keil, Feld: 2005, s. 29-30)

Det fysiske og psykiske virker for meg å ha mer og mer sammenheng enn jeg tidligere har tenkt. Nervesystemet blir en direkte forlengelse av hjernen, strekker seg ut i absolutt hele kroppen, og både sender og mottar signaler. Slik vil det fysiske gjerne gjenspeile psyken og omvendt, fordi de er en del av hverandre. Dette er jo for så vidt ingen hemmelighet da mange vet at god fysisk helse kan fordre psykisk god helse osv. Det er forskjell på fysisk og psykisk i den forstand at man har fysisk materie og psykisk virksomhet, men de har kanskje blitt sett på som mer separerte enn de fortjener og faktisk er.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Se også sitatet av Dreyfus og Dreyfus under 5.7. *Chunking*

<sup>33</sup> Dette vil jeg også tro er meget relevant innen medisin, hvor bl.a. feltet psykosomatikk er på frammarsj.

## 5.4. Musikalske objekter

"A musical object is any segment of sonorous musical unfolding, within defined temporal limits, which we have for our consideration." (Godøy: 1997, s. 36)

Tord Gustavsen (Gustavsen: 1998) snakker i sin hovedoppgave om musikalske objekter, og refererer til Rolf Inge Godøys doktoravhandling, "Formalization and epistemology" (1997): "Godøy bruker (...) begrepet "image" om de fikserte lydlige objektene, og dette henger sammen med hans fokus på "musical imagery", der visualisering, spatialisering og "geometrisering" i analysen står sentralt." (Gustavsen: 1998, s. 27)

For og oppfatte lyd (som i utgangspunktet kan være meget kaotisk) og musikk som noe meningsfullt, må man finne og oppfatte helheter, enheter og sammenhenger i dem. Disse må igjen bestå av en eller flere deler, av den minste enheten man tenker seg. "(...) even the most reductionist kinds of thought must at some time or other have to tacitly or explicitly make use of some kind of smallest unit." (Godøy: 1997, s. 36) Musikalske objekter kan være alt fra nesten uhørbare lyder, til lengre musikalske strekk, som f.eks. en frase, så lenge man ser dem som enheter i konteksten. Det som gjør at man kan danne seg slike "bilder" av enheter i musikken kommer av at den musikalske lyden, ut fra en persons assosiasjoner og preferanser, oppleves å ha *emergente kvaliteter* (Gustavsen: 1998). Dette gjør oss i stand til å hente ut, eller oppfatte, enheter (musikalske objekter). "That we perceive the emergent qualities as a unit, as "one thing", such as a tone, motive, phrase or segment, bears witness to our ability to perceive precisely such emergent qualities." (Godøy: 1997, s. 38) Evnen til å tolke disse emergente kvalitetene kan nok både være tillært/kulturell, eller medfødt/global. F.eks. er det enkelte kvaliteter som bare tilhengerskaren til en bestemt sjanger/kultur oppfatter, mens det er andre kvaliteter alle (globalt) oppfatter.

For å få/ha en god forståelse for hva som skjer i musikken, og for at musikken skal være meningsfull, må man kunne assosiere det man hører med "noe". Slik sett kunne man kanskje si at lyd man ikke assosierer med noe, for vedkommende ikke er musikk, men bare lyd eller støy utenfor kontekst. Men her ligger det i ordene *musikalsk objekt* at lyden allerede er oppfattet som, eller er ment og skulle være i, en musikalsk kontekst og forventes å inneholde ett eller flere musikalske objekter som følge av de emergente kvalitetene i lyden.

Musikalske objekter er musikalske enheter som automatisk skilles ut fra, eller er en del av, et lydbilde som kan oppleves/erindres både før, under og etter de er temporalt utført.

- *Før* fordi den musikalske syntaksen eller normer i f.eks. en bestemt musikkstil kan virke ledende, slik at man forventer hva som skal komme videre. Hvis det musikalske objektet ikke blir som forventet (eller uteblir) kan man bli overrasket (både som utfører og lytter). Noe som paradoksalt nok kan være forventet i enkelte stiler og i enkelte improviserende sammenhenger.
- *Under* får man høre lyden slik den er, og man danner seg en mening om hva det er man hører.
- *Etter* så tolker man hva det var man hørte, gjerne i forhold til hva som ble oppfattet før og etter i den helhetlige, musikalske sammenhengen. Simultant med at man "holder" på det musikalske objektet i hukommelsen kan man også lytte videre til det musikalske forløpet, som igjen vil bestå av nye musikalske objekter. Med "oppleves" mener jeg at det sikkert er individuelle måter man opplever det musikalske objektet på, men at man opplever det som en fiksert hendelse/objekt, slik at det blir stående for seg selv uavhengig av tid, som en helhet. Tiden og plasseringen er likevel viktig for representasjonen det musikalske objektet får i forbindelse med temporale faktorer, andre musikalske hendelser og objekter etc. *Objektet* i seg selv er en egen enhet i det musikalske tidsrommet og helheten, men dets kvalitet blir i tillegg påvirket av konteksten det står i. Slik vil det musikalske objektets kvalitet og representasjon kunne endres etter hvor det plasseres i det musikalske tidsrommet. Dette kan sees i sammenheng med Pierre Schaeffers metode for å se på lydobjekter, eller "sound object" (Godøy: 1997, s. 39), som Godøy beskriver som: "(...) a process of "écoute reduite", meaning the intentional focus on characteristic features of the sound, once it has been decontextualized and amputated from its source." (Godøy: 1997, s. 39) Schaeffer så bl.a. at et isolert lydobjekt kunne skifte eller miste sin opprinnelige, kontekstualiserte mening om man hørte på det om og om igjen.

Schaeffer and co-workers listened to innumerable repetitions of these sound fragments, and came to realize that such de-contextualized fragments of sound could acquire new and autonomous status if they listened to the fragment as a whole, as an object or shape having a beginning, a middle, and an end, regardless the initially arbitrary origin of the sound fragment. (Schneider: 2008, s. 120, fra Rolf Inge Godøys *Reflections on chunking in music*)

Hva det er som blir oppfattet som musikalske objekter, i forskjellige musikalske forløp og hvordan de oppfattes vil kunne avhenge av individuelle og personlige, så vel som globale og kulturelle, forskjeller. "(...) musical objects will be listened to differently in all cases, but (...) to a certain extent, our attention may be directed towards something specific." (Godøy: 1997, s. 41)

Det er umulig å tenke seg at man opplever lyd og musikk kun i nuet, og ikke reflekterer eller forutser, fordi man da ikke vil være i stand til å se musikalske sammenhenger i mylderet av lydlig informasjon. Slik er det også umulig å tenke seg at man *ikke* kan tolke de musikalske hendelsene som skal komme, på bakgrunn av de musikalske hendelsene som har vært, fordi det vil være nødvendig med forventninger til hva som skal komme for å gi det mening. Så det er tydelig at det er mange komplekse, kognitive prosesser som opererer simultant i oppfattelsen av lyd, og for hvordan vi behandler og tolker lyden. Den musikalske konteksten har mye å si for hvordan vi oppfatter og tolker musikalske objekter.

Man kan kanskje føle litt på seg hva som kommer, hva man tror kommer, og respondere på det man tror kommer. (...) Men det kan vel så gjerne være noe annet som skjer. Hvis jeg durer i vei med det jeg har forberedt meg på, fordi jeg tenkte at omstendighetene kom til å være sånn, og så blir omstendighetene noe annet, og jeg durer i vei, så er jeg på bærtur. Man må prøve å være til stede, for plutselig gjør noen andre noe annet. (Even H. Hermansen)

Her snakker Hermansen om hvordan man kan tolke musikalske hendelser (inkludert objekter), og at disse for ham kan representere et forløp som kanskje ikke representerer det samme for de andre aktørene.

## **5.5. Fokus**

Hva man fokuserer på i musikk og hvordan det oppfattes vil også, som nevnt, kunne styres til en relativt høy grad. Dette ser man f.eks. i en situasjon hvor det er mange personer i et rom som prater samtidig, og du kan bestemme deg for å høre på en bestemt person. Dette er et persepsjonspsykologisk fenomen som populært blir kalt Cocktailparty-effekten. Denne personen kan til og med være en person som står et godt stykke unna deg, som dermed ikke er den nærmeste lydkilden. Man skulle kanskje tro at denne personen ville bli overdøvd av de nærmere lydkildene. Men man klarer altså å stenge ut uønsket informasjon fra det helhetlige lydbildet ved å fokusere på bestemte deler av det. Her går det nok mer på evnen vi har til å

filtrere og oppfatte klangfarge (timbre) og andre lyd kvaliteter (jfr. Snyders "Memory Diagram"), enn hvor viktig f.eks. volumet er. Dette forutsetter at lydnivåene hos kildene (her: personene i rommet) er nogenlunde på samme nivå. Samtidig kan det også her tenkes at *forventninger* til hva som sies er med på å hjelpe til å forstå hva som blir sagt av personen du fokuserer på.

Denne evnen til å fokusere på, og filtrere bort én bestemt lydkilde, eller ikke å ha fokus på annen lyd, indikerer også at man kan velge *hva* man vil høre i en musikalsk kontekst. (Jfr. filtrering av lyd i punkt 5.2.3. *Musikken som lyd og kognitive representasjoner*.) På den ene siden har vi den faktiske og fysiske lyden i rommet man befinner seg i, og på den andre siden har vi hvordan man velger å fokusere på og tolke denne lyden. Noe som igjen tyder på at det vil kunne være like mange forskjellige oppfattelser av musikken som det er folk som lytter til den. Av egen erfaring har jeg ofte opplevd hvordan andre og meg selv har hatt forskjellige opplevelse av samme konsert, og hvor det har vist seg (i samtaler) at vi har hatt forskjellige fokus i form av hvilke instrumenter vi har fulgt nøyer med på. Dette er riktignok i en setting hvor man ser musikerne og kan bli påvirket av det man ser, men evnen til filtrering av lydbildet må like fullt være til stede for å oppfatte hva som er hva i musikken, slik at det gir mening. Det handler om *hvor* i lydbildet vi er mest bevisste, og at fokusområdet ikke er det eneste vi oppfatter.<sup>34</sup> Hadde fokusområdet vært det eneste vi oppfattet, ville vi ikke vært i stand til å revurdere tolkninger av musikalske hendelser fortløpende, slik Hermansen var inne på i sitatet over. Dvs. at man må revurdere musikalske hendelser basert på andre hendelser enn de man først mente var "viktigst" og som man hadde størst fokus på. Via sanseapparatet persiperer man, delvis ubevisst, også andre musikalske hendelser enn de man hadde fokus på. Disse vil kunne bidra til nye valg av hvilke retninger man tar musikalsk i f.eks. en improvisasjon.

## 5.6. Oppløsningsnivå

Fokusområdet kan bestemmes eller styres av oppløsningsnivået man har bevissthet på i lyd- og musikkbildet. Godøy tar for seg "*Resolution*" (Godøy: 1997, Kap 2.7) og beskriver hvordan man både kan zoome ut og inn på oppløsningsnivået til enheter, og "panne" sidelengs i musikkens lydbilde i tid. På den måten kan man velge hvor man har fokus i forhold til detaljnivåer i musikkens tid og rom. "The notion of resolution, imported from visual

---

<sup>34</sup> I forlengelsen av *fokus*, kommer hvordan man kan bevege fokuset i musikken (jfr. punkt 5.6. *Oppløsningsnivå*)



terminology like so many other epistemological terms (...) is then about how close or how distant we consider a musical substance at any given moment." (Godøy: 1997, s. 72) Graden av bevissthet rundt valget av hvilket oppløsningsområde man til en gitt tid opererer på vil nok kunne variere, selv om bevisstheten vil være rettet mot dette oppløsningsnivået. Videre skriver han "This is about "the field of vision", in the sense that our attention, at least in theoretical discourse, and probably also in audition, will have the characteristic of focusing on something at the expense of something else." (Godøy: 1997, s. 72)

Dette fører, som tidligere nevnt, til at det vil kunne være individuelle oppfatninger av musikken, ved at man har forskjellige nivåer av oppløsning i fokusområdet man til en hver tid har i musikkopplevelsen, og slik legger merke til forskjellige detaljer, på forskjellige detaljnivå og plan. Dette vil kunne føre til at man får forskjellige opplevelser av musikken.

Det er veldig vanlig å bruke metaforer for å forklare teoretiske sammenhenger i en musikkdiskurs som denne. Dette kan nok forklares med at vi (menneskene) er visuelt orienterte, og slik ser for oss objekter, rom, og hvordan disse forholder seg til tid. "We (...) speak of "getting lost" and of "losing our place" in the music. Most frequently we describe this level of experience with metaphors of moving through physical space." (Snyder: 2000, s. 14) Slik vi tenker oss et rom (space) som inneholder objekter av forskjellige størrelser, former og materialer, som f.eks. hus, bakterier og fjell, kan vi også se for oss musikalske objekter. Vi kan se for oss at et hus består av mindre deler, som dører, vinduer og murstein. Eller at alt dette består av molekyler, atomer osv. Slik kan vi også se for oss musikalske hendelser, objekter og deres forskjellige byggesteiner.

The notion of resolution enables a *hierarchical understanding* of musical substance by seeing a musical object in most cases both as consisting of possible *sub-objects* and as something that might possibly be included in a *supra-object*. This possibility of hierarchical inclusion is important, as it makes possible the thinking or even the modelling of the particular object as both belonging to a context and having a sub-context of its own. (Godøy: 1997, s. 73)

Vi kan velge å fokusere på detaljnivå av forskjellige grader, og helhetene i de forskjellige nivåene. Slik kan vi få en forståelse for, eller se en sammenheng i, hvordan elementene i musikklandskapet påvirker hverandre. Eller man kan bare være bevisst at dette er prosesser som foregår hos alle.

## 5.7. Chunking

For å vise hvordan vi tenker, forstår og utfører musikalske forløp har bl.a. Rolf Inge Godøy tatt for seg det han kaller for chunking (bolking). "If we were submerged in a continuous stream of sensory information, everything would appear as an amorphous mass of indistinct and meaningless sensations." (Schneider: 2008, s. 121, fra Rolf Inge Godøys *Reflections on chunking in music*) Som Godøy her beskriver, ville det vært særdeles vanskelig å få meningsfylt informasjon via sanseapparatene våre dersom vi skulle ta til oss og behandle alle sanselige inntrykk hver for seg. Man er nødt til å prosessere og behandle inntrykkene, som f.eks. de allerede nevnte musikalske objektene, på en sånn måte at de oppfattes som noe som gir mening. I Schneiders bok "Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings" (2008) sier Godøy, i kapittelet "*Reflections on Chunking in Music*" (Schneider: 2008), at chunks er kognitive oppdelinger av lydstrømmen som skaper nye musikalske enheter på ca. 0,5-5 sekunder. (jfr. Schaeffers *Sonic Object*) Dette har å gjøre med korttidshukommelsens evne til å registrere musikalske objekter. "(...)something that is reflected in musical practice in the form of motives, ornaments, figures, grooves, etc., i.e. as various musically significant entities." (Schneider: 2008, s. 117)

Godøy refererer til Pöppels referanse av en studie gjort av Schleidt og Kien: "(...) it is documented that ordinary everyday human (as well as other primate) actions clearly tends to fall within this 3 second time-frame, concluding that perceiving and acting by chunks within such a time frame is deeply rooted in our cognitive apparatus." (Schneider: 2008, s. 123) Snyder (2000) tar også for seg chunking, og spør seg hvordan det er mulig å huske lange sekvenser og hendelser når vi har såpass kort bevissthet og korttidshukommelse. (Snyder: 2000, s. 53) Han sier at STM (short-term memory) kan inneholde et gjennomsnitt på sju elementer samtidig, og viser til at et element kan bestå av flere mindre enheter. Ved å sette sammen små enheter i bolker (chunks), som for deg representerer nye enheter, vil man kunne få mye mer informasjon i den gitte STM-bolken enn om man skulle huske hver enhet for seg selv. Snyder bruker tall som eksempel, hvor et lengre tall som 1012189928101982 vil kunne representere elementer, som f.eks. datoene 10.12.1899 og 28.10.1982. Selv om tallet består av flere siffer, representerer det da to elementer, som krever mindre minne. Grupperinger av assosierte elementer vil da bli til chunks. "These elements are called "chunks," small groupings (from five to nine elements) frequently associated with each other and capable of forming higher-level units, which themselves become elements in memory (...). (Snyder: 2000, s. 54) Videre skriver Snyder: "Any group of elements that can be associated with each

other can become a chunk; associations are the glue that holds chunks together." (Snyder: 2000, s. 54) Disse assosiasjonene kommer fra LTM (long-term memory), som også tidligere nevnt, både bidrar til assosiasjon i mellom elementer i STM, og bygger videre på informasjon den får fra STM.<sup>35</sup> "Any time we can combine things in this way to make higher-level units (chunk them), we can reduce the number of elements and save memory space." (Snyder: 2000, s. 54) Dette vil si at man over tid vil kunne bygge opp lange chunks i langtidshukommelsen som frigjør fokusområdet/bevisstheten, og slik få overskudd til f.eks. å fokusere på mindre kjente elementer. Stuart E. Dreyfus og Hubert L. Dreyfus siterer R. Shiffrin og W. Schneider (Shiffrin, Richard and W. Schneider: *Controlled and Automatic Human Information Processing*, Psychological Review, Vol. 84, Nos. 1 and 2, p. 161, January 1977 and March 1977.) i artikkelen *A Five-Stage Model of the Mental Activities Involved in Directed Skill Acquisition* (Dreyfus og Dreyfus: 1980):

"In novel situations or in situations requiring moment-to-moment decisions, controlled processing may be adopted and used to perform accurately, though slowly. Then, as the situations become familiar, always requiring the same sequence of processing operations, automatic processing will develop, attention demands will be eased, other controlled operations can be carried out in parallel with the automatic processing, and performance will improve" (Dreyfus, Dreyfus: 1980, s. 3)

Dette kan sees i sammenheng med det Snyder sier om samhandlingen mellom short-term- og long-term memory når han snakker om assosiasjon som limet som holder chunks sammen:

The association that forms a remembered chunk must be built up over time in LTM, but its effect is that it reduces the memory load in STM because long-term memories are not only formed one chunk at a time; they are also *recalled* one chunk at a time. Thus even though chunks are LMT structures, their *size* is determined by SMT. (Snyder: 2000, s. 54)

## 5.8. Groove

Groove er et engelsk ord, som også blir brukt likt på norsk i musikkontekstsammenheng. Eks. på norsk bruk: "En groove", "å groove", "grooven" og "det groover". (De tre siste eksemplene uttales med fornorskede endinger.) Groove er et meget utbredt og hyppig brukt ord i mange musikkssammenhenger og inngår i forskjellige musikkstilers vokabular. Men jeg føler at det er noen forskjeller på hva folk legger i dette ordet, for det brukes i ulike sammenhenger. Stort

---

<sup>35</sup> For de tenkte banene mellom bl.a. prosessene STM og LTM, se Fig. 1. over.

sett (slik jeg oppfatter det) snakker man om groove som noe som er beslektet med rytme/puls/tyngdepunkt, og hvordan musikkens forskjellige elementer kommer sammen på en syntaktisk og normativ måte som gjør at den, i hvert fall for musikkstilens tilhengere, groover. Disse elementene kan være alt fra de forskjellige instrumentenes roller, som bl.a. innebærer forskjellige rytmiske figurer, til timbre og effekten de forskjellige lydene skaper i sammenheng med hverandre. Det trenger dermed ikke utelukkende å være et direkte rytmisk element som får musikken til å groove, eller å skape groove hos noen. Men i det man opplever groove, vil dette kunne være en helhetsoppfattelse av musikken som (i mange tilfeller) skaper en fysisk og pulsbasert opplevelse og bevegelse. Enten ved at groove manifesteres i kroppslig bevegelse, eller ved at man opplever den mentalt som bevegende. Med mentalt bevegende kan man både tenke seg en emosjonell tilfredsstillelse og/eller visualisert fysisk bevegelse. Jeg har uansett vanskelig for å se for meg at noen opplever groove uten at dette kommer til uttrykk gjennom en eller annen fysisk bevegelse.

Metaforen for det å være i en groove er enklere på engelsk. Ordet groove betyr direkte oversatt *fure* eller *grop*, og dermed kan man (metaforisk) se for seg at man som deltager i musikken havner eller "er nede" i den samme furen/gropa (som i f.eks. en LP-plate), og på denne måten er på samme spor og bølgelengde. Dette vil kunne sees på som at det er en eller annen form for kraft som holder alle deltagerne sammen i samme gropa eller furen – nettopp en *groove*. Men hvorfor groover noe musikk, og hva er det som skaper grooven eller følelsen av groove? Ingrid Monson var inne på "good feeling of time" som essensielt for at noe skal kunne groove. (Monson: 1996) Monson snakket her om tradisjonell jazzmusikk, men selv om man spiller "fritt" og uten fast puls så er det viktig med "good time" for å få musikken til å groove. Noen vil kanskje spørre seg: "Kan fri improvisasjon uten fast puls groove? Er ikke groove basert på puls og musikk som får kroppen til å gynte eller trampe med?" Min personlige erfaring med "fri" musikk er at jeg noen ganger har opplevd å finne en form for puls eller musikalske tyngdepunkter, fysiske eller psykiske, som kan være nokså uregelmessige, men som allikevel *helhetlig* kan oppfattes som en groove. Mitt grunnlag for å si at jeg opplever groove som fenomen baserer seg gjerne på min opplevelse av musikalsk velvære som gjerne resulterer i kroppslig og/eller emosjonell bevegelse. Hvordan dette oppleves vil høyst sannsynlig være individuelt, spesielt med tanke på hvordan forskjellige personer oppfatter disse tyngdepunktene i musikken, jfr. f.eks. fokusområde og

oppløningsnivå. I forskjellige musikkstiler er nok graden av mental og direkte fysisk påvirkning fra musikkens side varierende.<sup>36</sup>

Forskjellen i bruken av ordet groove ligger i at forskjellige personer har ulike oppfattelser av hva groove i musikk er. Det handler nok også om hva det er i musikken som gjør at det groover for *dem*, ved at man har ulike normer man forholder seg til. For mange handler nok groove om å være på bølgelengde, slik at man får en enhetlig følelse. At musikkens forskjellige elementer smelter sammen til én, fordi man er så til de grader enige om tingenes (musikken i konteksts) tilstand, både fysisk og psykisk. Dette grenser til emnet *flow* som kommer under. Man må også her tro at kontekst og visuelle opplevelser knyttet til musikken vil ha innflytelse på hvor mye man synes noe groover. Da tenker jeg f.eks. på hvordan en konsertopplevelse, med alt det det innebærer, kan virke inn på opplevelsen av groove.

"When we say, "It grooves," we're also saying there's something that's regular and somewhat sustainable, identifiable and repetitiv. (...) as music grooves, there is always something new *and* something familiar." (Keil, Feld: 1994, s. 23) For at musikken skal gi mening, og i dette tilfellet groove, så sier Feld her at groove innebærer noe som er kjent. At det er noe i musikken som kan assosieres med tidligere erfaring (i musikk). Musikalske hendelser som f.eks. fører til "gjenkjennbar nikking", og "enig med hva som skjer"-bevegelser. Man hører at musikken stemmer overens med det "bildet" eller idealet man har av hvordan musikken skal være, eller at den bare er "riktig". Men at det samtidig tilføres det lille ekstra, noe nytt som skaper spenningen i musikken.

Et viktig aspekt av groove og improvisasjon, som bl.a. blir nevnt av Ingrid Monson og i forbindelse med hukommelse i 5.2.3. *Musikken som lyd og kognitive representasjoner*, er repetisjon og hvordan repetisjon og gjentakelse bidrar til at man umiddelbart kjenner igjen noe. En repetisjon av noe i en improvisert sammenheng vil for tilhengere av musikkstilens syntaks og normer ofte kunne føre til opplevelse av groove. Dette vil skje fordi rytmen, fraseringen, timbren osv. blir gjentatt, og man får en bevegelse – emosjonelt, kognitivt, fysisk eller en kobinasjon av disse – som gir en følelse av deltagelse. Utnytter man denne repetisjonen i musikken til det fulle, kan man oppnå suggererende effekter som kan være så

---

<sup>36</sup> F.eks. vil musikk med tydelige tyngdepunkt på 1, 2, 3, og 4 i en låt som går i 4/4-dels takt sannsynligvis ha større, global påvirkningskraft på hvordan kroppen vil bevege seg til den, enn en fritt improvisert låt, selv om dette også vil kunne være individuelt og kulturelt/tradisjonelt betinget.

sterke at de framkaller transe. Slike suggererende musikalske virkemidler har tradisjonelt blitt brukt i bl.a. rituelle musikkpraksiser, hvor en repeterende rytme skaper en suggerende groove. I mer moderne tid har vi sett dette i musikkstiler som f.eks. trance. Men selv om man ikke repeterer noe *så* slavisk og konsekvent, vil man gjennom antydninger og hint av repetisjon i improvisasjon kunne oppleve grader av denne gjenkjennende følelsen som groove. Suggererende situasjoner i musikk er slik sett et ytterpunkt av groove, og noe man kan beskrive som *flyt* eller *flow*.<sup>37</sup>

Emosjoner som knytter seg opp imot LTM (langtidshukommelsen) vil kunne bidra til groovefølelsens styrkegrad. Dette fordi man kan ha musikalske minner som sammen med minner om kontekst kan påvirke hvordan man oppfatter det som skjer i improvisasjonen. Slik vil man kunne koble tidligere opplevelser med de man nå opplever, og slik føle både psykisk og fysisk velvære. Ser man på groove på denne måten er det ganske tydelig at groove er noe som skjer på bakgrunn av preferanser hos både sender og mottager.

### 5.8.1. Participatory Discrepancies

"It is the little discrepancies between hands and feet within a jazz drummer's beat, between bass and drums, between rhythm section and soloist, that create the groove and invite us to participate." (Keil, Feld: 2005, s. 98)

Discrepancies kommer av det latinske ordet *discrepare*, og betyr å høres anderledes ut. (Keil, Feld: 2005, s.98) Fenomenet brukes i denne sammenhengen om musikalske *upresisheter* innen puls, tempo, groove, pitch, time, timbre osv. Et eksempel på upresisheter innen puls kan være at trommer spiller frampå pulsen, mens bassinstrument spiller bakpå. Forholdet mellom disse forskjellige innfallsvinklene til pulsen vil til sammen utgjøre beaten, grooven, eller swingen som oppleves, og *hvordan* disse oppleves. Eksempler på upresisheter i pitch og timbre kan være at instrumenter spiller urent i forhold til temperert tonalitet, men at disse lydene stemmer overens med normene til musikkstilen.

Participatory discrepancies stammer fra Charles Keils participatory discrepancy-teori. Denne teorien handler kort fortalt om hvordan et opplevd sug, eller en groove, i populærmusikken skapes på bakgrunn av å være "out of tune" og/eller "out of time". Uperfektheter vil (i

---

<sup>37</sup> (Se punkt 5.9. *Flow* under.)

motsetning til hvordan de blir ansett i enkelte kunstmusikkmiljøer) bli sett på som noe bra i den forstand at de er *nødvendige* som en del av musikkens uttrykk.

Når man hører på musikk som gjør at man "får fot", lyst til å danse, lyst til å gråte, le osv., så er man sannsynligvis grepet av noe i musikken som kan være vanskelig å forklare. Begreper som groove, time og swing blir også brukt i disse sammenhengene. Participatory discrepancies kan forstås som et fenomen. Et generelt fenomen som oppstår på grunn av uregelmessigheter i musikken og/eller situasjonen. Dette kan igjen føre til at folk får en trang til å delta i det som skjer. F.eks. kan det være en musiker som får en trang til å delta i den rytmiske figuren som en annen musiker nettopp lagde, eller det kan være en publikumer/danser som kjenner at han/hun "må bli med", altså partisipere. Derav "participatory". Dette vil kunne lede til varierende grader av fellesskapsfølelse, og i ytterste grad til en felles enhetsfølelse. Bakgrunnen for at dette skjer ligger nok langt tilbake i tid, og stammer sannsynligvis fra da vi utviklet oss som sosiale vesen. Det kan tenkes at de musikalske discrepancies som vi reagerer positivt på har utviklet seg som en del av vår evolusjon. Slik at de gjør oss i stand til å sette oss inn i andre menneskers situasjoner, tankerekker, ønsker, og på denne måten sympatisere med dem. Det er også til syvende og sist evnen til å sympatisere med andre individer som gjør at vi kommer oss fram i livet, og får våre egne ønsker oppfylt. (Vi er jo tross alt født egoister.) "Getting into the groove (...) describes a feelingful participation, a positive physical and emotional attachment, a move from being "hip to it" to "getting down" and being "into it."" (Keil, Feld: 2005, s. 111)

De positive og sjanger/stil-givende effektene av participatory discrepancies er nødvendige for å skape riktig følelse til musikken. Fordi det er disse kvantitative uregelmessighetene som skaper de kvalitative og menneskelige/mellommenneskelige assosiasjonene til musikken, i tillegg til kognitive bilder av bevegelse. Det er selvfølgelig viktig at disse participatory discrepancies samsvarer med musikkstilens normer hvis de skal ha en felles effekt på musikkens tilhengere. Spiller man en participatory discrepancy på riktig måte vil ikke musikkstilens tilhengere kunne påpeke avviket som avvik ved lytting, men heller oppleve det i musikken som feeling, groove eller lignende. Overdrives avviket i forhold til musikkstilens "krav" hos de enkelte normmiljøer, vil nok de fleste oppfatte avviket som en feil, og ikke som en positiv effekt.

Participatory discrepancies-teorien vil vise hva det er konkret som skjer med musikken, og hva som gjør at den swinger, groover, eller innehar feeling. Selv om det ikke alltid er så lett å måle empirisk, har man i dag verktøyene til å se det meste av tonale, timbrale og temporale avvik, i hvert fall hvis man vet hvor og hva man skal lete etter. For de musikalske avvikene som *gjør* musikken kan kun oppfattes av dens tilhengere. Man kan kanskje bruke det man finner for å sette fingeren på hva man gjør riktig eller galt, slik at man kan justere sitt eget spill. Man kan også bruke avviks-dataen i f.eks. programmering av musikk o.l. Men i sammenheng med å lære eller utvikle seg i en musikkstil, vil det nok være mest nyttig å være bevisst participatory discrepancies' eksistens, og tendensene man evt. har i feil retning ut i fra stilen/idealet man er ute etter. Så kan man jobbe med kognitiv og fysisk plassering av disse (participatory discrepancies).

"(...) straight-four technique may be dull as dishwater syntactically but electrifying as part of a prosess." (Keil, Feld: 1994, s. 61) For at musikken skal få en effekt av sug eller groove på grunn av uregelmessigheter (discrepancies), må de nødvendigvis være uregelmessige i forhold til noe. Om effekten (groove) skal oppstå, vil det altså være nødvendig med noe fast, som puls.

Et problem med Keils participatory discrepancy-teori er annerledesheten som ligger i ordet discrepancy. For det som Keil ser på som avvik (discrepancy) i denne sammenhengen, er ikke nødvendigvis avvik for de som spiller den bestemte musikkstilen. En musikkstil regnes for å spilles riktig ut i fra de syntaktiske og normative krav som ligger i stilens natur. Så hva er disse uregelmessighetene, discrepancies basert på? Hva er de uregelmessige satt i forhold til? Tar de utgangspunkt i klassisk, vestlig kunstmusikks idealer, eller er de satt i forhold til symetriske data-målinger av lyd? Eller er det noe annet? Jeg tror det er snakk om avvik fra bl.a. grunnpulsen til den gitte musikken. Det kan også være avvik innad i en musikkstil, avvik fra normer, som samtidig oppfattes som normativt riktige. F.eks. vil det kunne være velkomment og forfriskende med utradisjonelle variasjoner i en del improvisert musikk. Dette kan være avgjørende for hvordan man føler at musikken føles, driver framover, og flyter.

Jeg er usikker på om stor kunnskap, opparbeidet gjennom analyse av uregelmessigheter (discrepancies) i en musikkstil, vil føre til at man blir en bedre musiker innen stilen. Her er jeg igjen inne på det Alberts snakket om i forbindelse med å "overanalysere" musikken. I følge Dreyfus og Dreyfus' læringsmodell vil man bli best i stand til å takle musikkstilen



gjennom konkret erfaring, og analyse og regler vil bare kunne være nødvendige for å sette i gang aktiviteten. Man vil forstå og/eller kunne den helhetlige musikkstilen best gjennom lytting og deltagelse, uten å måtte plukke musikalske deler fra hverandre gjennom analyse.

## 5.9. Flow

Noe av det som, i hvert fall for meg, er målet er å *ikke* tenke. Selvfølgelig er det noe tankekraft som ligger i bunn, huet skal være der. Men at målet er at man skal klare å spille det man hører uten at man går hardt til verks og tenker liksom; "da starter jeg på A-strengen". At man bare responderer og så spiller det, uten at det ligger en sånn tankeprosess bak. (...) Man tar sånne fortløpende valg hele tida, men noen ganger er *de* også ubevisste. (Even H. Hermansen)

Hermansen snakker her om at det i improvisasjon er et mål å *ikke* tenke. Dette innebærer at man kan spille musikken med en flyt som oppstår ved at man har full forståelse for helheten i situasjonen. Noe som leder tankene tilbake til konkret erfaring, jfr. Dreyfus og Dreyfus og Sudnow. Begrepene groove og flow (flyt) blir i en del tilfeller brukt om hverandre. Men om de kan være to ord for samme sak er jeg usikker på. Dette kan sikkert diskuteres ut fra betydningene forskjellige personerer og tilhengergrupper av musikkstiler legger i ordene, og fra hvilke vinkler de ser dem. I groove er, hvordan musikken blir utført og oppfattet syntaktisk og normativt, viktig for at det skal groove. Dette er kontekstavhengige elementer som også kan være nødvendige for å oppnå flow. Men man må nok se på flow som en videreføring av groove, hvor man når et nytt nivå av musikalsk bevissthet. For som vi skal se så innebærer fenomenet flow også egenskaper som ikke er 100 prosent kompatible med fenomenet groove.

Om fenomenet flow, som først ble beskrevet av Mihaly Csikszentmihalyi (Mazzola, Cherlin: 2009, s. 101), vil jeg si: *flow er en kognitiv tilstand eller opplevelse som oppstår spontant, som gjerne oppleves som noe positivt, og som kan gi en følelse av forståelse for noe på et høyt, helhetlig og enhetlig nivå. Det kan oppleves som ekstatiske ("ut av seg selv"), og tidløst.*<sup>38</sup> I musikkssammenheng vil dette, f.eks. i en samspillsituasjon, føre til tilstander hvor man spiller/improviserer med stor letthet med hverandre, og/eller at man, mer enn ellers, føler at man blir en del av musikkens helhet. Stor kunnskap og oversikt over det musikalske

---

<sup>38</sup> Med en slik beskrivelse kan det være lett å dra linjer til diverse rustilstander man får gjennom inntak av narkotiske stoffer. Det kunne vært interessant å se på eventuelle sammenhenger og likheter mellom rusmiddlers og flows effekter på improvisering.

landskapet man befinner seg i vil i kombinasjon med høy konsentrasjon, fokus og/eller oppslukthet kunne utløse en slik opplevelse.

Finally, at the highest level are extraordinary transcendental experiences in which players feel, if only momentarily, "in touch with the big picture." Entering into another world of awareness and sensitivity, they feel a deep sense of reverence for "all living things." In spiritual communion, they merge together in the shine of a universal life force – timeless, peaceful, yet energizing and euphoric. (Berliner: 1994, s. 498)

I dette sitatet tror jeg Berliner prøver å beskrive fenomenet flow, og han bruker relativt flotte setninger som "(...) they merge together in the shine of a universal life force (...)" (Berliner: 1994, s. 498) for å prøve å beskrive følelsen og opplevelsen av flow. Paul Berliner siterer Leroy Williams i boka "*Thinking in Jazz*" (1994):

It's a beautiful, floating feeling, almost like getting out of your body. I never know when it's going to happen, but when everybody is there and it happens, it really happens. (...) You and your instrument are one, there's no separation. And it's like a oneness with music. It's like you're in tune with the universe. (Berliner: 1994, s. 393)

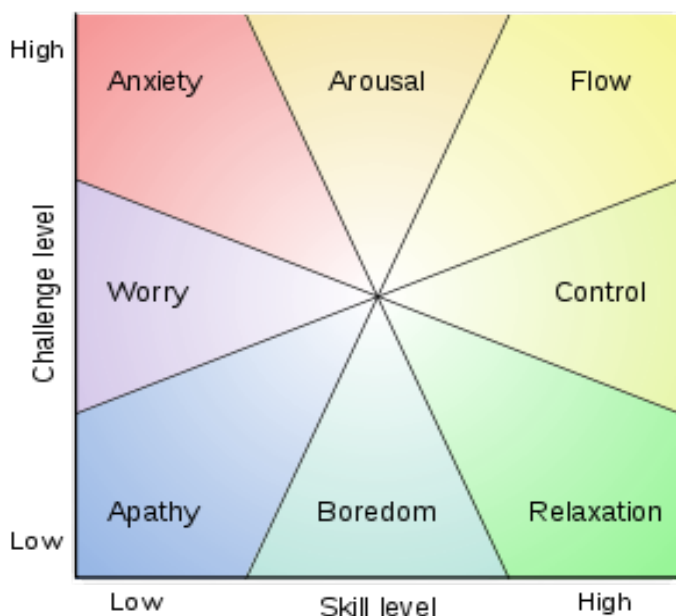
Her er Leroy Williams inne på hvordan fenomenet flow kan oppleves, selv om han ikke bruker akkurat det ordet. Samtidig er han inne på, i likhet med David Sudnow, hvordan man i slike sammenhenger blir i ett med instrumentet. Når Sudnow forteller om sine erfaringer på veien mot å lære seg jazzsjangeren, forteller han om hvordan han for første gang gjenkjente jazzspråket, som han tidligere hadde hørt på plater i sitt eget improviserende spill:

What happened, suddenly appearing and disappearing in this way, was dramatically different from what my former practices had achieved. For a brief course of time while I played rapidly along, a line of melody *interweavingly flowed over the duration of several chords*, fluently winding about in ways I'd not seen my hands move before(...) (Sudnow: 2001, s. 77)

Her beskriver han hva som skjer etter at han har opparbeidet seg så mye kunnskap og overskudd, både på instrumentet og materialet, slik at det er mulig å oppleve flow. Det kan beskrives som at hans bevissthet ser utenfra-inn på musikken han lager som helhet, og at han derfor kan utføre musikken slik han hører den for seg. Uten å bli forstyrret av prosessering av regler og fysiske utfordringer som vil oppstå ved for lite erfaring og kunnskap.

Professor i psykologi Csikszentmihalyi mener flow er den optimale opplevelsen, noe han viser med sin flow-modell (Fig. 2, under). Csikszentmihalyi snakker om flow som en opplevelse man kan oppnå i mange forskjellige sammenhenger, og som kan oppstå på bakgrunn av at man har høye utfordringer (challenges), kombinert med høye ferdigheter (skills), jfr. Fig. 2. Han sier også at man kan være så opphengt i noe at denne følelsen av ekstase oppstår. Kan det slik sett handle like mye om tilbøyeligheten for å bli *opphengt* og *oppslukt* i noe, som det handler om forholdet mellom *ferdighet* og *utfordring*? Enten fenomenet flow oppstår/opleves i dataspilling eller improvisert musikk, vil det nok kreve stor grad av ferdighet, kunnskap og utfordring på det aktuelle området for at man skal kunne komme til dette punktet. Har man ikke det, vil man ha for mange andre ting å tenke på til å kunne frigjøre tankene. Dermed får man ikke konsentrert seg nok om helheten, og man opplever ikke flow. Men selv om man tilfredstiller kravene for å komme dit hvor flow eller flyt oppstår, kan det være vanskelig å forbli der. Spesielt hvis man blir bevisst situasjonen, og slik mister fokuset.

Fig. 2.:



Csikszentmihalyis flow-modell (Fig. 2.) er ganske enkel: Gjennom x- og y-aksen ser man hvordan han tenker seg de forskjellige stadiene for hvor man kan befinne seg når man utfører en oppgave. Er det en situasjon hvor utfordringen er lav (challenge level - low), og man i tillegg har dårlige ferdigheter (skill level - low) på emnet,

(Wikipedia: Skjermdump, Fig. 2.)<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Wikipedia: [http://en.wikipedia.org/wiki/Mihaly\\_Csikszentmihalyi](http://en.wikipedia.org/wiki/Mihaly_Csikszentmihalyi) (Lastet ned 04.09.12)

vil man plasseres i apati-delen (Apathy) i modellen. Har man ganske gode ferdigheter, og midt på treet utfordringer, vil man havne i delen 'kontroll' (Control). Men hvis man har gode ferdigheter (skill level – high), og høy utfordring (challenge level – high), havner man i flytsonen (Flow). Csikszentmihalyi forklarer denne modellen i en film på nettstedet Ted.com, hvor han også forteller at modellen er basert på utsagn fra kunstnere, men også folk i andre yrker. Dette viser at flow er et fenomen som kan oppstå i mange forskjellige situasjoner, yrker, og gjøremål hvor man kan sette inn faktorene *skills* (ferdigheter) og *challenges* (utfordringer). (Ted.com: URL 1)<sup>40</sup>

Hermansen forteller livlig om en erfaring hvor han ble bevisst det å være på vei inn i (det jeg tolker å være) flytsonen (flow):

På konserten vi gjorde her om dagen, utpå Rødbrygga, da hadde jeg et sånt øyeblikk hvor jeg liksom "Åh, nå funker det! Nå låter det bra her. Og den der kommer til å ende helt der oppe, og det kommer til å bli drit bra, og... woohoo! Rock 'n Roll!", og så tar jeg meg selv i det, mens jeg står å spiller, at "ja, men nå, nå er jeg på bærtur". Man må hele tida være til stede i det som skjer *nå*, ikke hva du tror (kommer). (Even H. Hermansen)

Her kan det tenkes at han var på vei inn i flytsonen, men ikke var fokusert nok, slik at hans egne tanker rundt det å komme dit ble forstyrrende nok til å miste øyeblikket og tilstedeværelsen. Hermansen forteller videre om hvordan pessimistiske tanker kan dukke opp, og hindre videre flyt i spillet:

Jeg har hatt opplevelsen av, flere ganger, at; "Det her går bra, det her går bra. Åå-åå-ååå! Det her går litt for bra.. det her klarer jeg ikke å ro i land, det her klarer jeg ikke å ro i land!". Så man blir sånn kommentator på seg selv, man ser seg selv fra sida. "Det kan godt tenkes at det der er litt for vanskelig for deg." Sånne tanker gjør jeg meg, og det er jo forstyrrende. Så det er det som vanligvis er ødeleggende for mine flyt-øyeblikk. Og det er ofte de gangene hvor det går av seg selv at jeg får de der tankene. (...) Jeg har ikke hørt opptak av det og fått det bekrefta, men jeg innbiller meg selv at det låter best når jeg ikke har de lange flytøyeblikkene, og heller bare er konsentrert hele tida. For det er ett eller annet egoistisk ved å liksom bare hengi seg til den der bølgen. (Even H. Hermansen)

Når slike tanker dukker opp tyder det på at man ikke har kommet inn i det som kan defineres som flytsone (flow), men at man ligger i grenselandet mellom groove og flow.

---

<sup>40</sup> Ted.com: [http://www.ted.com/talks/lang/eng/mihaly\\_csikszentmihalyi\\_on\\_flow.html](http://www.ted.com/talks/lang/eng/mihaly_csikszentmihalyi_on_flow.html) (Lastet ned 13.05.11)

Tankevirksomhet som ikke er rettet direkte mot nuet, og det man driver med akkurat nå, vil kunne virke ødeleggende for å oppnå flyt. I flytsonen er man oppslukt av det musikalske som foregår. Selv om man er i en modus hvor man står utenfor seg selv, har man større forståelse og fokus på andre ting enn f.eks. instrumentaltekniske og musikkteoretiske utfordringer osv. I hvert fall hvis flow skal defineres etter Csikszentmihalyis "optimale opplevelse", eller Berliners beskrivelser av fenomenet.

I et tema som dette, hvor det stort sett snakkes om de positive sidene ved flow, ser vi også at det er en del hinder på veien. Hermansen ser på fenomenet flyt som en svært positiv opplevelse i seg selv: "Jeg opplever det på en måte som det samme som når det svinger, eller når det låter bra. Det flyter på en måte av seg selv, og det er jo derfor (...) at man spiller, for å oppleve de øyeblikka der. Og da har jeg et enda mer intuitivt forhold til hva som skjer." Men han har også noen formeningar om hvordan dette kan gi negative sider til den ønskede estetikken i musikken.

Det har skjedd flere ganger at vi har havna der (flytsonen) sammen, og det er den beste følelsen. Men det hender jo også at man har navlebeskuende øyeblikk hvor man havner i flytsonen. (...) at folk har hatt den flyten, men det har gått på bekostning av helheten og alle andre rundt. At det er én som står og "runker", og har det helt topp. (...) jeg er også bevisst, i min estetik, på at jeg ikke har lyst til å havne der. (Even H. Hermansen)

Her snakker han om hvordan han opplever at flyt også kan være estetisk ødeleggende for hvordan han vil at musikken skal låte utad. Han forteller om hvordan én av flere bandmedlemmer kan havne i flytsonen alene. Jeg tror ikke det her er snakk om å ikke lytte til de andre, i forhold til groove, tonalitet, rytme osv. Men kanskje at man synker inn i musikken på en måte som gjør at man glemmer å ta hensyn til sine egne og andres forhåndsbestemte valg av estetik, og forventningene man har til hvilke av disse som skal komme. Da vil det være snakk om å finne en balansegang mellom det euforiske og det fokuserte. Spørsmålet her blir: kan man havne i flow/flytsone alene mens man er i en samspillsituasjon? Eller kreves det at man havner i denne tilstanden sammen?

I det siste punktet *Mastery*<sup>41</sup> i Dreyfus og Dreyfus' femtrinnsmodell *A Five-Stage model of the Mental Activities Involved in Direct Skill Acquisition* (Dreyfus og Dreyfus: 1980) sier de:

---

<sup>41</sup> Senere omdefinert til Expertise i boka "Mind Over Machine" (Dreyfus og Dreyfus: 1986).

(...)this masterful performance only takes place when the expert(...)can cease to pay conscious attention to his performance and can let all the mental energy previously used in monitoring his performance go into producing almost instantaneously the appropriate perspective and its associated action. (Dreyfus, Dreyfus: 1980, s. 14)

Dette punktet i modellen beskriver også flow, og hvordan det kan oppleves. Utsagnet kan også sees i forbindelse med chunking, og i forholdet mellom langtids- og korttidshukommelse, der det også handler om å bygge opp en kunnskap. En kunnskap som fører til at man ikke bare skal kunne gjengi, men også handle intuitivt, basert på situasjonen man er i. Her kan man kanskje se en sammenheng i hvordan hjernen og kroppen fungerer i forhold til læring og utførelse. Man starter med null kunnskap, erfarer og persiperer, husker, og setter sammen minner. Man danner seg større bilder av situasjoner og hendelser, ser sammenhenger mellom disse, og har til slutt det hele så klart for seg at man ikke trenger å tenke over de forskjellige situasjonene. Da frigis den energien man tidligere måtte bruke på prosessering av hendelser man ikke hadde helt oversikt over. Slik kan man oppleve at ting går av seg selv, og man kan få et overblikk over den musikalske flytsituasjonen som ligger på et helt nytt og høyere nivå. Man kan oppleve flow. Hvis man tenker på Dreyfus og Dreyfus' sitat over som en beskrivelse av flow, vil man altså ha en helhetlig oversikt over hendelser i musikken, samtidig som man er fokusert på det man utfører "nå".

A characteristic index of flow is the transformation of time experience. Csikszentmihalyi describes this phenomenon in an interesting, but contradictory way: In the state of flow, for example, when working as a softwareprogrammer, an hour can flow by as if it were one minute. So time seems to be compressed. In other cases, for example, when the soccer player Peleé reports about flow, time is expanded in the sense that he experiences a second as if it were a minute, and his fellow players seem to move like extremely slow robots. (Mazzola, Cherlin: 2009, s. 102)

Som jeg var inne på under 4.5. *Oppfattelse og "timing"*, er det også her snakk om hvordan tiden i forskjellige sammenhenger kan oppleves forskjellig. Dette gjelder også i flow-sammenheng. I tillegg er det her snakk om motsetninger i hvordan man opplever tid. Det kan føles som at tiden, utenfor din egen bevissthet eller opplevelse av nåtid, går raskere, eller at den går tregere. Begge disse tilfellene, hvor du føler at tiden i verden rundt deg og din bevissthet ikke er synkrone, vil kunne oppleves i fenomenet flow. I sammenheng med eksemplet over, hvor fotballspilleren Pelé opplever et sekund som et minutt, kan vi kanskje

også skjønne hvordan Berliner kan bruke såpass store ord som han gjør i sitt utsagn (over). Mazzola og Cherlin går lengre enn Csikszentmihalyi ved å si at tid opphører i flow:

We believe that time is not a category of experience in the flow; gestural in the making has replaced the phenomenon of time. In other words, Csikszentmihalyi's observation is correct, but incomplete: flow abolishes time, and the question of whether it is expanded or compressed is akin to the question of whether or not a number is green or red. (Mazzola, Cherlin: 2009, s. 103)

Jeg synes det kan være litt vanskelig å forholde seg til Mazzola og Cherlins fjerning av tid som kategori i flow, etter som den kan synes å være en nødvendig faktor for å forklare opplevelsen av flow. I sitatet over motsier de det de tidligere sa om Pelés følelse av ekspandert tid, og hvor dette var et viktig poeng i hans opplevelse av flow. Det kan virke som et problem å ta vekk tid som en opplevd faktor i flow, fordi man trenger tid og sted for å oppleve bevegelse – noe jeg tror er en viktig del av flow. Til og med ordet 'flow' beskriver bevegelse slik jeg ser det. Men det som sies i sitatet over er at det er *i selve opplevelsen* av flow man mener tidsfølelsen er fraværende, uavhengig av hva man måtte føle av tid før og etter. Man hører folk si at man mister begrepet om tid i flow, og at tid slik sett ikke er interessant og i fokus under selve flow-opplevelsen i improvisasjonen. "(...) og jo lengre man holder på med det (...) så forsvinner tidsfølelsen, og da hender at man har spilt dobbelt så lenge som man tror at man har gjort." (Even H. Hermansen) Mazzola og Cherlin kan si at tid ikke er noe man opplever i flow, fordi tidsfølelsen kun er noe man opplever etterpå. Jeg hørt flere musikere si noe om hvordan tiden enten har sneglet eller fløyet forbi etter å ha improvisert visse strekk. Dag Erik Knedal Andersen og Kristoffer B. Alberts snakker om hvorfor tid oppleves fort eller sakte:

*Andersen:* - Man er så fokusert og inn i det man driver på med, at alle andre er det og, at man føler at, ja, nå spiller vi virkelig sammen, nå er vi enige, nå er vi inne i det liksom. Nå er alle helt 100 prosent til stede her. Det er bare det at hvis man klarer å holde det fokuset så vil det føles som at det går mindre tid. Samtidig som hvis man er helt ufokusert, og alle er det, så vil det jo kjennes som...

*Alberts:* - Ja, når du har det vondt så tar det jo lenger tid da. Det er logisk det.

*Andersen:* - Ja, det er litt sånn altså.

Her kommer de fram til at det i tilfeller hvor man er i flytsonen og trives oppleves som at tiden går raskere, mens det i perioder uten flyt og fokus, hvor de "har det vondt", vil oppleves som at tiden går sakte. I den ene gjennomføringen, hvor alle er fokuserte, kan man f.eks. i realiteten ha spilt i 45 minutter, samtidig som det føltes som det gikk ti minutter. Mens det i en annen gjennomføring, hvor man ikke har godt fokus, kan spilles i ti minutter som kan kjennes uendelig lange.

Spesielt med Bushman('s Revenge) og kanskje med Shining, og det man kaller sånn høyoktan, eller høyenergimusikk, så føles det å gå veldig fort. Og det tror jeg har med adrenalin å gjøre. (...) I Solveig-bandet (Solveig Slettahjell Slow Motion Orchestra) når jeg har spilt med henne, så har alt en puls som er veldig sakte, (...) og da føles det ut som det går sakte. (Even H. Hermansen)

Det Hermansen her sier trenger ikke å bety at den ene gjennomføringen føltes, eller var, bedre eller dårligere enn den andre, men at de opplevdes forskjellig pga. en rekke faktorer.

Hermansen trekker bl.a. inn adrenalin som en mulig faktor for hvordan tidsoppfattelsen oppleves.

I 5.4. *Musikalske Objekter* var jeg inne på hvordan musikalske objekter kan oppleves/erindres både før, under og etter de er temporalt utført. Dette kan sees i sammenheng med hvordan vi, som visuelt orienterte skapninger, forholder oss til avstand, også tidsmessig imellom de musikalske objektene. Dette ble diskutert i 5.6. *Oppløsningsnivå*, hvor Godøy snakker om "the field of vision", i sammenheng med hvor vi har oppmerksomheten vår i lydbildet.

Fokusområdet vårt kan til enhver tid variere fra objekt til objekt, mellom oppløsningsnivåer og oppfattelser, og størrelser og avstander mellom disse. Slik kan det tenkes at det oppstår en slags audiovisuell illusjon som gjør at vi ikke oppfatter tidsforløpet i samme grad, eller på samme måte, som vi vanligvis gjør. (Hvis det da er noen vanlig måte å oppfatte tid på.) Med et slikt perspektiv kan man kanskje lettere forstå at Mazzola og Cherlin ikke ser på tid som en kategori innen flow, da det som regel bare er snakk om den opplevde tiden før og etter flow, og ikke om tid *i* flow.

Men om man erfarer flow som en tidløs opplevelse, vil ikke dette da føre til at man ikke har følelse av "time"? For man vil jo være avhengig av å følge samme "time" som eventuelle medmusikere for at man skal kunne spille sammen? Kanskje spesielt i pulsbasert musikk, men



også i fri improvisasjon. Igjen går tankene tilbake til idéen om tiden som relativ, og at det i situasjoner hvor fenomenet flow er tilstede, vil være kognitive og gesturale prosesser sammen med erfaringer og kunnskap om syntaks og norm som fører til at man er i musikalsk enighet.

Så hva skal til for å oppnå flow, og er flow noe man *prøver* å oppnå? Eller må flow komme av seg selv? Det som virker å gå igjen der det vises til eksempler på flow, er at de som opplever og beskriver det stort sett har, eller antas å ha, store/gode kunnskaper og ferdigheter innen feltet det er snakk om. Man strever dermed ikke med problemer som må løses for å oppnå flow. Flow er noe som kommer av seg selv gjennom mestring og mestringsfølelse, basert på kunnskap og erfaring. Dette er i tråd med Dreyfus og Dreyfus' læringsmodell, hvor man både har full oversikt over det man selv driver med og konteksten rundt det. Slik trenger man ikke å tenke på hva og hvordan man skal gjøre det man driver med, men bare *gjøre* det. "(...) the typical flow state, where the members of the group are in balance between an alert body of knowledge and capabilities on the one hand and totally open goals and expectations on the other." (Mazzola, Cherlin: 2009, s. 106) Sudnows utsagn: "I don't think at all about where I'm going. My hands make it up as they go along." (Sudnow: 2001, s. 125) kan sees i sammenheng med "an alert body of knowledge" i Mazzola og Cherlin-sitatet over. I tillegg snakker de om "open goals and expectations" som typiske i flow. Man skaper ikke problemer som må løses, men er åpne for hva/alt som skjer i situasjonen. Hvis vi ser på det som blir sagt om opplevelsen av flow, og det som blir beskrevet, bl.a. som siste nivå i Dreyfus og Dreyfus' modell, så er det klart at flow ikke er noe man direkte kan tvinge fram. Det er noe som kommer som en følge av det fokuset man har på det man gjør. Man kan ikke analysere seg fram til flow mens man improviserer, fordi dette vil føre til et mer oppstykket og snevert fokus enn hva som kreves for å oppnå flow. Man kan nok innstille seg på å prøve å være så fokusert som mulig før man spiller, og slik indirekte påvirke oppnåelsen av flow-fenomenet. Men man kan ikke tvinge det fram. Det vil dessuten ofte være flere faktorer enn bare en persons innstilling som spiller inn.

Hvordan folk opplever musikk, estetisk og emosjonelt, vil nok ligge i både den individuelle og den kollektive forståelsen av norm og syntaks. Ut fra utsagn som Berliners første sitat i 5.9. *Flow* (Berliner: 1994, s. 498), hvor han med relativt store ord beskriver (det som jeg tolker som) flow, kan jeg se for meg at denne forståelsen og innsikten smelter sammen til en enda større bevissthet og forståelse idet fenomenet oppleves. At musikalske enheter, erfaringer, og følelser samles til en eneste flyt av samstemthet – flow.



## 6. Om improvisasjon

Det har flere ganger i oppgaven blitt påstått at vi fungerer forskjellig i hvordan vi oppfatter verdensbildet, og hvordan vi reagerer på inntrykk og signaler rundt oss. Slik vil mange sider av improvisasjon bli sett på fra forskjellige synsvinkler og forklares med forskjellige ord. På bakgrunn av hva hver enkelt har erfart, opplevd, oppfattet og lært på forskjellige måter, kommuniserer vi også på forskjellige måter. Det vil nå bli drøftet rundt temaer som har kommet fram, og om improvisasjon i musikk generelt.

### 6.1. Diskusjon

Da jeg intervjuet friimpro-trioen Saka spurte jeg: *hva tenker dere på under improvisasjon?*, noe som bl.a. resulterte i denne samtalen:

*Kristoffer B. Alberts (K):* - Det (...) blir best da synes jeg, når du blir litt overraska. Når du får den der; "Oh shit!" (...) og du er bare på'n med en gang. Når noe i musikken skjer uten at du har tenkt at "nå skal jeg jammen meg gjøre ditten!", at det bare er noe som skjer.

*Dag Erik Knedal Andersen (D):* - Det er jo ofte noe som kommer ut av å ikke tenke for mye, men bare være fullt til stede i situasjonen og oppfatte alt som foregår til en hver tid. Og å ha en eller annen måte å respondere på det. Eller å la være å respondere på det.

*K:* - Vi har jo spilt i et par år (som band), og ofte gått en del i samme trulten etter å ha funnet en eller annen greie som har funka på et eller annet vis. Så safer vi av og til litt på det da. Det kan jeg merke selv. Så av og til ser jeg litt bort fra det å skulle respondere, for å tyne meg selv litt. Mest på øvingsrommet: "nå pleier jeg alltid å gjøre det", og (så) kjenner jeg meg selv såpass at "nå gjør jeg alltid det", og prøver å gjøre noe annet. Da blir det at man tenker litt da, og da blir musikken litt treigere og ting blir ikke så... virilt? Nei, feil ord.

*D:* - Vitalt.

*K:* - Ja!

*Jon Rune Strøm:* - Det er mange måter å respondere på da. Du kan liksom legge deg i samme landskap som det du skal respondere på, eller du kan jobbe totalt imot. Som med dynamiske ting, hvis én spiller litt sterkt (...) så trenger man ikke å respondere med å spille sterkt, man kan óg jobbe imot ved å spille veldig svakt.

*K:* - Og da blir det mer analytisk, intellektuelt, at man tenker at "Nå skal jeg gjøre det, ditten og datten. Nå skal jeg spille lavt når han spiller høyt".

*D:* - Ikke nødvendigvis, i det hele tatt. Det der er hva man gjør det til selv, og det spørs hvor mye man har jobbet med den type dynamikk og hva slags referanser man har på det også da.

*K:* - Ja, men det gjelder meg da.

*D:* - Vi har vel litt forskjellig innfallsvinkel til det (...)

*K:* - Nei, jeg tror egentlig ikke det.

Selv om det tilsynelatende ble noe uenighet mot slutten av denne diskusjonen så virker det som de er enige om hovedbudskapet. At det er i de tilfellene av musiseringer deres hvor det foregår minst mulig planlegging av konkrete ting framover, og hvor graden av spontanitet og tilstedeværelse, fokus, og oppmerksomhet er høy, at de får de beste musikalske opplevelsene. Uttrykket for uenighet tror jeg handler mer om litt språklig, verbal misforståelse ispedd humor, enn det handler om uenighet i hvordan de skaper best musikk.

Dag Erik Knedal Andersen reflekterer videre over innholdet i improvisasjon, og hvor det kommer fra:

Jeg føler at mye av det er ting man har øvd på, men man setter det i ny kontekst hele tiden, noe som gjør at det blir forskjellig fra gang til gang. Men alt av alternative teknikker som blir brukt, det er jo noe man øver på for å ha en viss grad av kontroll. Og man øver jo på samme måte, med de alternative teknikkene, med mål om at man skal klare å improvisere med dem. Det blir jo på samme måte som det å øve på det å spille på et skjema. Det blir (...) litt samme måte, en metodikk man angriper det med. Man sitter og prøver ut ting og ser hvordan man får det til å låte sånn som man hører for seg at det skal låte.  
(Dag Erik Knedal Andersen)

Om det han sier her kan man trekke inn flere av emnene, prosessene og fenomenene som tidligere har blitt nevnt. Bl.a. kan man se på "(...)ting man har øvd på(...)" og "(...)man setter det i ny kontekst hele tiden, noe som gjør at det blir forskjellig fra gang til gang." i sammenheng med Walter Bishop Jr. sitt utsagn "This music is an evolutionary thing." (Berliner: 1994, s.494), hvor det snakkes om hvor utrolig mange forskjellige veier én idé kan ta ut fra hvilken kontekst den plasseres i. Tidligere og nye assosiasjoner vil påvirke hva man øver på, som igjen vil påvirke hva man spiller.

For min del så er det mer et ønske om (...) å få fram den måten personer faktisk spiller på. For alle har en personlig stemme innen musikken. Det kommer tydeligere fram når det er fritt improvisert musikk, synes jeg, enn når du får en komposisjon foran deg. Og så, i hvert fall innenfor jazzmusikk, synes jeg veldig mye av det komponerte materialet som eksisterer, det er rett og slett bare sånn skissegreie. (...) I hvert fall mye av det holder ikke mål. (...) Sånne skrivebord-komposisjoner kan ofte være bare sånn som det ikke er noe særlig dybde i. Da er det mye kulere å få høre den personen, det den tenker, sånn den spiller, direkte. Og det får du gjennom å ikke avtale noe på forhånd. Da må man forholde seg til det som kommer fram av instrumentet og det som spilles. Det synes i hvert fall jeg er det interessante med improvisasjon. (...) Sterke personligheter er alltid artig å spille med. Sånn som nå jobba vi med Pat Thomas f.eks. som er pianist, og han er jo en veldig sterk improvisator og (med) sterk personlig stemme, og det påvirker jo hvordan vi spiller, veldig mye. Og det samme gjør det jo med alle vi har spilt med. Vi spiller forskjellig ut i fra hvem vi spiller med. I hvert fall for min del så er det veldig interessant. (...) Du får utfordra deg selv ved å spille med forskjellige folk hele tida, uten å egentlig avtale noe på forhånd. (Dag Erik Knedal Andersen)

Her snakker Andersen om personers musikalske rolle i forhold til personlighet i fri improvisasjon, og hvordan andre musikalske personligheter påvirker hvordan man selv spiller. Ved å spille sammen med nye personer blir konteksten forandret, og man mister på en måte det sikkerhetsnettet som ligger i å ha kjennskap til sine medmusikere. Men som Andersen her påpeker, det blir samtidig åpnet opp, slik at mulighetene for musikalsk lek og samtale blir mye større. "Derek Bailey sa noe om at den eneste fritt improviserte musikken du kan få, er mellom to musikere som aldri har spilt sammen før, og helst heller ikke har hørt hverandre før. Da må man være helt åpen og ta det dit det ender uansett." (Dag Erik Knedal Andersen) Det kan kanskje høres ut som om det er bare for alle og enhver å spille fri improvisasjon, men her kreves det god musikalsk og normativ innsikt. I hvert fall om det man spiller skal virke inspirerende og meningsfylt på musikkstilens tilhengere. Det er nok dette Berliner vil fram til i forbindelse med sitatet som også ble brukt i punkt 2. *Sentral litteratur om improvisasjon*, og i gjennomgangen av Paul Berliners "Thinking in Jazz":

(...) the popular definitions of improvisation that emphasize only its spontaneous, intuitive nature – characterizing it as the "making of something out of nothing" – are astonishingly incomplete. This simplistic understanding of improvisation belies the discipline and experience on which improvisers depend, and it obscures the actual practices and processes that engage them. (Berliner: 1994, s.492)

Fri improvisasjon er, som også Andersen her er inne på, et håndverk.

Det er en naturlig del av den musikken her, å få noen dødpunkter innimellom, at du får sånne transportetapper, men helst skal jo de bli færre jo bedre man blir. Det handler om repertoar, hvor mye kan man liksom. Det handler om håndverkting, men det handler og om erfaring. Det å ha spilt mye ad hoc f.eks., tror jeg kan være med på å bidra til at man blir en mer solid improvisator, og for rett og slett bli bedre til å oppnå den flow-greia altså. Hvis du hører på de som er best innenfor sjangeren så er det "sett i gang", og så er de inne i det med en gang. (Dag Erik Knedal Andersen)

Jon Rune Strøm legger til:

Man responderer jo når man spiller standardlåter og (...) så det er jo improvisasjon det også, selv om det er over et gitt skjema. Det er ulike rammer innenfor improvisasjon, og slik som vi spiller så har vi jo laget våre egne rammer vi også på en måte. Innen en sånn kontekst – europeisk friimprovisasjon, amerikansk frijazz, avantgarde.. Det er jo regler å rammer der og på en måte. Så man kan på en måte ikke si at alt er lov heller. Vi lager jo mange regler. Altså, hver og en av oss tenker: "vi kan ikke gjøre hva som helst". (Jon Rune Strøm)

Strøm påpeker her i samtalen hvordan man må se på improvisasjon, slik det også tidligere har blitt definert<sup>42</sup>, som noe man gjør i forhold til noen rammer, og at fenomenet og ordet improvisasjon ikke utelukker musikkstiler med fastere og mer komponerte elementer. Det ene utelukker ikke det andre – komponerte elementer utelukker ikke improvisasjon eller omvendt.

## 6.2. Evne, lyst og behov

Er det nok å ha evnene og kunnskapen for å spille god improvisert musikk? I boka "Flow - the psychology of optimal experience" (Csikszentmihalyi: 2008) snakker Csikszentmihalyi om menneskenes forskjellige behov for musikalsk stimulans i forhold til hvilken psykisk, følelsesmessig tilstand man befinner seg i. "Teenagers, who swing from one threat to their

---

<sup>42</sup> Se bl.a. punkt 4.4. *Komposisjon kontra improvisasjon*

fragile evolving personhood to another in quick succession throughout the day, especially depend on the soothing patterns of sound to restore order in their consciousness. But so do many adults." (Csikszentmihalyi: 2008, s. 109) Kan det tenkes at man må ha en bestemt type musikk for å få tilfredsstilt psykologiske behov? Csikszentmihalyi skriver videre:

Music, which is organized auditory information, helps organize the mind that attend to it, and therefore reduces psychic entropy, or the disorder we experience when random information interferes with goals. Listening to music wards off boredom and anxiety, and when seriously attended to, it can induce flow experiences. (Csikszentmihalyi: 2008, s. 109)

Man kan tenke seg at man må ha et *behov* for og (dermed) *lyst* til, å delta i erfaringen og utføringen som improvisert musikk er. Dette fører til at man kan fokusere og være oppmerksom nok, slik at man utfordres i stor nok grad til å tilfredsstilles. Dette gjelder i så fall både i utøvelse og lytting.

En av mine favorittskiver er "It's About That Time" med Miles-bandet. Det er noe av den kuleste musikken jeg vet om, men jeg blir sliten av å høre på det, for det krever konsentrasjon. Men det er fortsatt det jeg synes er det kuleste. Men det er lettere å høre på AC/DC, så da gjør jeg heller det. Så tar jeg en *sjelden* gang å hører på (It's About That Time) selv om jeg rå-digger det, for jeg blir litt sånn fysisk sliten av det. (Even H. Hermansen)

Her snakker Hermansen om hvordan man kan like noe, men ikke nødvendigvis være mottakelig til en hver tid. Dette henger sammen med våre biologiske og evolutoriske behov ellers, hvor vi blir mett på noe, har behov for annen stimuli, og/eller at vi er sultne på noe. Psykisk så vel som fysisk. "One of the most ancient and perhaps the most popular functions of music is to focus the listeners' attention on patterns appropriate to a desired mood. (Csikszentmihalyi: 2008, s. 108) Det Csikszentmihalyi her sier fører til at vi gjerne velger å oppsøke, eller sette på, den musikken som passer best til vår sinnsstemning der og da.

### 6.3 Tanker vs. fokus

På øving har jeg et sånn analytisk forhold til alt jeg driver med, da jeg tester lyd og prøver hvordan det er hvis jeg prøver å gjøre noe mer sånn eller sånn. Men hvis det er konsert så prøver jeg bare å være til stede og konsentrere meg om musikken, og alt annet er på en måte forstyrrelse. Det ideelle, sånn som jeg ser det her og nå, det er når det (i improvisasjon) ikke er noe tankeprosess som ligger bak. (Even H. Hermansen)

Noe som går igjen i intervjuer hvor det er snakk om hvordan man tenker eller fungerer kognitivt i improvisasjon, er at man ikke tenker. Samtidig kommer det fram at man er fokusert og konsentrert. Så spørsmålet blir da: er ikke fokus og konsentrasjon tenking? I følge Wikipedia involverer tenking "(...) intellektuell manipulasjon av informasjon, da vi former konsepter, engasjerer oss i problemløsning, fornuft og det å ta bestemmelser." (Wikipedia: URL 3)<sup>43</sup>. Jeg tror man kan si at det i de tilfellene av improvisasjon hvor man er fokusert, oppmerksom og konsentrert, ikke foregår analyse på den måten at man må stoppe opp for å finne ut av problemet (hinderet eller situasjonen som skal løses). Stopper man opp og ikke er tilstede: "Da er de gått, de to sekundene som er alfa-omega. Hvis man venter de to sekundene så høres det bare dritt ut(...)" (Kristoffer B. Alberts). Man er på en måte trent i å behandle de musikalske situasjoner som oppstår, jfr. Dreyfus og Dreyfus' femtrinnsmodell om læring. (Dreyfus og Dreyfus: 1980) På samme måte som en erfaren og godt trent fjellklatrer kan ta seg opp en fjellvegg, en brettssurfer leser og takler bølgene, eller en voksen indianer i Amazonas med letthet beveger seg gjennom jungelen, kan en erfaren musikalsk improvisator ta seg fram i det musikalske terrenget, uten å være nødt til å stoppe opp for hvert hinder. Man har manipulert lignende informasjon flere ganger tidligere, slik at kroppen vet hvordan situasjonen skal behandles. Men man slutter ikke å være fokusert på omgivelsene, for er man ikke oppmerksom, risikerer man å miste fokus, og da kan man snuble eller miste grepet, slik at man faller.<sup>44</sup> Er man derimot fokusert nok, vil man kunne surfe seg gjennom det som måtte være ens verdensbilde, enten det er fjellvegg, jungel, bølger eller musikk.

(...) de gamle gutta som har så mye pondus, som er 60-70 år, som har spilt i 40 år ikke sant - improvisert musikk. Du hører at de er så mye mer på'n da, at de har selvtillit og pondus til å gjøre sin greie samtidig som de er med på å skape musikken sammen. Selvtillit er litt alfa-omega. Stole på at man

---

<sup>43</sup> Wikipedia: <http://no.wikipedia.org/wiki/Tenke> (Lastet ned 26.09.12)

<sup>44</sup> Kommer seg ikke videre, jfr. evolusjonen.



er en flink saksofonist, er en flink bassist eller flink trommeslager. Bare kjøre på med det man føler i rommet. (Kristoffer B. Alberts)

Ut fra hva Alberts sier kan man nok en gang trekke fram konkret erfaring (jfr. Dreyfus og Dreyfus) som en grunn til at "de gamle gutta" kan "gjøre sin greie samtidig som de er med på å skape musikk sammen", og at de er "så mye mer på'n". Etter "40 år" med improvisert musikkvirksomhet kan det tenkes at denne musiserende aktiviteten har blitt en så stor del av deres verdensbilde, og at de har dannet seg så god oversikt over musikklandskapet man befinner seg i, at det blir veldig naturlig å ta seg fram i det. Med erfaring kommer gjerne også selvtillit, som Alberts nevner som alfa-omega, og som nok vil kunne bidra til et ekstra musikalsk løft for hvordan musikken oppfattes.

Dette med improvisasjon og hvordan vi handler og reagerer i improvisert musikk er nok ikke mye mer magisk enn at vi, på samme måte som vi reagerer på og oppfatter verden ellers i livet, reagerer og handler ut i fra de omgivelsene vi oppfatter rundt oss.

Det som avgjør hvilke valg jeg tar, er stort sett omgivelsene, og så responderer jeg på det. Jeg har merka at jeg er avhengig av at det skjer noe rundt meg (...) avhengig av å høre et eller annet som trigger meg, for å få mine egne ideer. Så etter hvert som omgivelsene endrer seg (...) så endrer også det måten jeg spiller. (Even H. Hermansen)

Vi handler forskjellig i gitte situasjoner fordi vi har ulike utgangspunkt som basis for hvordan vi skal behandle dem. Hvor bra man utfører handlingen, og hvor bra handlingen vil oppfattes, vil bero på kunnskap, erfaring og preferanser.

Improvisasjon i musikk er ofte en balansegang mellom idealer og normer, mellom musikalske elementers egenskaper og lekelyst. "Improvisasjon er utelukkende lystbetont." (Even H. Hermansen)



## 7. Avslutning

Gjennom denne oppgaven ønsket jeg å utvikle min egen forståelse for hva som skjer i musikalsk improvisasjon. For å finne ut av dette har jeg forsøkt å definere en rekke begreper som går igjen i diskusjoner om improvisasjon og som har dukket opp underveis i arbeidet med oppgaven. Det har blitt sett på en rekke prosesser og fenomener i improvisasjon, og sider ved disse har blitt belyst gjennom litteratur og intervjuobjektets uttalelser.

### 7.1. Oppsummering

Innledningsvis i punkt 1. *Innledning* ble oppgavens problemstilling og bakgrunnen for valget av denne presentert.

I punkt 2. *Sentral litteratur om improvisasjon* har jeg sett på et begrenset utvalg litteratur hvor forfatterne Berliner (1994), Monson (1996) og Sudnow (2001) har snakket om temaet improvisasjon med ulike innfallsvinkler. Disse forfatterne og deres perspektiver på improvisasjon har blitt brukt som referanser videre i oppgaven. Berliners "Thinking in Jazz" (1994) tar for seg mange aspekter ved improvisasjon i jazz, og inneholder et vell av informasjon, intervjuer og perspektiver rundt improvisasjon. Vi har sett at Berliner har et kognitivt perspektiv på improvisasjon, hvor spontanitet er begrenset til kontinuerlig sammensetting av tidligere uttenkte, musikalske idéer. Denne begrensningen kan ha å gjøre med Berliners syn på normer for musikkstilen jazz og at disse skal oppfylles. Jeg mener ikke at Berliner tar feil (han gir også rom for spontanitet), men at hans syn på hva improvisasjon er, kanskje er litt konservativt. Monson har også et syn på improvisasjon hvor tradisjoners tilknytning til musikken er viktig, men er mer interessert i hva man vil si med musikken (jfr. signifying) enn det Berliner er. Hun har et mer interaksjonistisk perspektiv på improvisasjon, hvor formidling og kommunikasjon mellom deltagerne i musikken er viktige og interessante faktorer. Sudnow har i "Ways of the Hand" (2001) et mer prosessrettet perspektiv, hvor han beskriver egne oppfatninger av stadier i sin læringskurve innen improvisert jazz. Sudnow er til slutt inne på hvordan kroppen lærer seg musikken gjennom erfaring, slik at det ikke lenger er et musikalsk sinn som styrer kroppen, men at kroppen er musikalsk. Dette perspektivet på hvordan vi lærer og fungerer blir støttet av Dreyfus og Dreyfus' (1980) femtrinnsmodell for læring.

I punkt 3. *Intervju som metode* har bruken av kvalitativt forskningsintervju som metode blitt beskrevet og begrunnet, og intervjuobjektene har blitt presentert.

I punkt 4. *Tanker om aspekter, fenomener og prosesser i improvisasjon generelt* ble tanker rundt hva det er som skjer i improvisasjon og som slik sett er interessant i forbindelse oppgaven, presentert og drøftet. Det ble snakket om hvordan man utvikler seg til den improvisatoren man blir, gjennom bl.a. læring og assosiasjon. I denne sammenhengen ble Dreyfus og Dreyfus' femtrinnsmodell for læring *A Five-Stage Model of the Mental Activities in Direct Skill Acquisition* (1980) presentert. En modell som viste seg å være svært interessant i oppgavens sammenheng, og som gikk vitenskapelig fram for å vise hvor nødvendig konkret erfaring er for å lære seg noe, og for å komme videre i sin utvikling innen et gitt felt. (Jfr. Sudnow.) Det ble snakket litt om innstilling til eget spill, drøftet rundt komposisjon og improvisasjon og forholdet mellom disse, og diskutert hvordan vi opplever tid og timing i improvisert musikk.

I punkt 5. *Prosesser og fenomener* ble det gjort rede for et utvalg prosesser og fenomener som jeg synes er interessante å se på i forbindelse med temaet improvisasjon. Her ble det gjort rede for en del emner som kom fram i litteraturen, i intervjuer og forelesninger, og som ellers har framstått som interessante for hvordan man fungerer i improvisasjon. Temaene ble det drøftet underveis. Etter å ha gått igjennom prosesser og fenomener ble temaet improvisasjon til slutt diskutert videre i punkt 6. *Om improvisasjon*.

Det har kommet fram at det er vanskelig å definere hva det vil si å improvisere, spesielt med tanke på forholdet mellom improvisasjon og komposisjon i forskjellige musikkstiler. Dette gjelder også hvordan improvisasjon og komposisjon kan defineres i forhold til hverandre. Forskjellige musikere og tilhengere har forskjellige syn på hva det å improvisere innebærer, og det er ulikt hvordan improvisatorer tenker når de improviserer. Hvilke preferanser man har, hvilke assosiasjoner som virker inn, og hvilke normer som er ledende for de valg man står overfor, kombinert med hvilke ferdigheter man har tilegnet seg gjennom konkret erfaring, spiller store roller for hvordan man fungerer og tenker i improvisasjon. Det har vist seg at forskjellige personer legger vekt på forskjellige ting i improvisasjon, og at de til og med kan ha forskjellige syn på hva improvisasjon er. Vi har f.eks. sett at Berliner setter tradisjonelle normer og musikkhistorisk tilknytning høyt når det kommer til hva som blir spilt i jazz. Monson legger stor vekt på interaksjon og kommunikasjon i improviseringen, og Sudnow ser

på improvisasjon som noe man bare gjør ut ifra erfaring, hvor kropp og sinn til slutt fungerer som ett. Vi har sett på hvordan kroppen gjennom motorisk (implisitt) hukommelse kan lære seg musisering (jfr. Sudnow), og at den kan fungere både uavhengig av, og i kombinasjon med erindringer, erfaringer, og definisjoner (eksplisitt hukommelse). Tid og tidsoppfattelse har vist seg å være sentralt, både for hvordan man kan definere improvisasjon, og for hvordan man opplever improvisasjon.

I definisjonen av improvisasjon var jeg inne på hvordan improvisasjon som fenomen er forskjellig fra verbet å improvisere. Slik sett vil jeg kunne svare på spørsmålet i problemstillingen om hva fenomenet musikalsk improvisasjon er ved f.eks. å si: fenomenet improvisasjon er en musikalsk utførende prosess som utvikles og utføres *nå*. Men det blir vanskeligere å svare på hva musikalsk improvisasjon er, fordi improvisasjon vil innebære forskjellige ting for forskjellige personer/musikere med forskjellige forutsetninger. Det har blitt framstilt forskjellige måter å se improvisasjon på i denne oppgaven, men det er ikke noen som er riktige og noen som er feil. Improviserende musikere innen forskjellige musikkstilarter med tilhørende normer vil ha ulike preferanser og assosiasjoner til improvisasjon. Til og med innad i musikkstiler har det vist seg å være store forskjeller på hva improvisatorer tenker om improvisasjon.

Alberts om improvisasjon: "Det er noe man har glemt, og som man kommer på. Som man tror man kommer på *da*." (Kristoffer B. Alberts).



## Litteraturliste

Berliner, P. F.: "*Thinking in Jazz*", The University of Chicago Press, USA, 1994.

Csikszentmihalyi, M.: "*Flow – the psychology of optimal experience*", Harper Perennial, New York, 2008.

Dreyfus, S.E., Dreyfus, H.L.: "*A Five-Stage Model of the Mental Activities Involved in Directed Skill Acquisition*", University of California, Berkeley, Februar 1980.

Dreyfus, S.E., Dreyfus, H.L.: "*Mind Over Machine – The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer*", Basil Blackwell, Oxford, UK, 1986.  
(Optrykk: Bell and Bain Ltd., Great Britain, 1989)

Godøy, R. I.: "*Formalization and Epistemology*", Scandinavian University Press / Universitetsforlaget, Oslo, 1997.

Gustavsén, T.: "*Improvisasjonens dialektiske utfordringer*", Hovedoppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo, 1998.

Jansen, J., Glover, J.: "*Hukommelse*", Store Norske Leksikon, Store medisinske leksikon: URL 1, [http://snl.no/.sml\\_artikkel/hukommelse](http://snl.no/.sml_artikkel/hukommelse) (Lastet ned 20.10.12.)

Keil, C. Feld, S.: "*Music Grooves*", The University of Chicago Press, Chicago and Ltd. London, Second edition 2005.

Kvale, S., Brinkmann, S.: "*Det kvalitative forskningsintervju*", 2. utgave, Gyldendal Akademisk, Oslo, 2009.

Mazzola, G. B., Cherlin, P. B.: "*Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz – Towards a theory of Collaboration*", Springer-Verlag, Berlin Heidelberg, 2009.

Monson, I.: "*Saying something – Jazz improvisation and interaction*", The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996.

Oxfordmusiconline.com, Grove Music Online:

URL 1,

[https://vpn2.uio.no/+CSCO+00756767633A2F2F6A6A6A2E626B736265717A686676706261797661722E70627A++/subscriber/-CSCO-3h--article/grove/music/06216?q=Composition&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](https://vpn2.uio.no/+CSCO+00756767633A2F2F6A6A6A2E626B736265717A686676706261797661722E70627A++/subscriber/-CSCO-3h--article/grove/music/06216?q=Composition&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)  
(Lastet ned 09.05.12.)

Oxfordmusiconline.com, Grove Music Online:

URL 2,

[https://vpn2.uio.no/+CSCO+00756767633A2F2F6A6A6A2E626B736265717A686676706261797661722E70627A++/subscriber/-CSCO-3h--article/grove/music/13738?q=improvisation&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](https://vpn2.uio.no/+CSCO+00756767633A2F2F6A6A6A2E626B736265717A686676706261797661722E70627A++/subscriber/-CSCO-3h--article/grove/music/13738?q=improvisation&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)  
(Lastet ned 09.05.12.)

Oxfordmusiconline.com, Grove Music Online:

URL 3,

<https://vpn2.uio.no/+CSCO+00756767633A2F2F6A6A6A2E626B736265717A686676706261797661722E70627A++/subscriber/-CSCO-3h--article/grove/music/-CSCO-3h--13738pg1#S13738.1>  
(Lastet ned 09.05.12.)

Reinholdsson, P.: "*Making Music Together – An Interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz*", Uppsala University Library, Stockholm, Sweden, 1998.

Schneider, A.: "*Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings*", Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, Germany, 2008.

Snyder, B.: "*Music and Memory – An Introduction*", The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2000.

Fig. 1. Scan fra boka.



Sudnow, D.: "*Ways of the Hand*", The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, USA, 2001.

Ted.com:

URL 1,

[http://www.ted.com/talks/lang/eng/mihaly\\_csikszentmihalyi\\_on\\_flow.html](http://www.ted.com/talks/lang/eng/mihaly_csikszentmihalyi_on_flow.html)

(Lastet ned 13.05.11.)

Wikipedia:

Skjermdump: Fig. 2,

[http://en.wikipedia.org/wiki/Mihaly\\_Csikszentmihalyi](http://en.wikipedia.org/wiki/Mihaly_Csikszentmihalyi) (Lastet ned 04.09.12.)

Wikipedia:

URL 1,

<http://no.wikipedia.org/wiki/Persepsjon> (Lastet ned 12.09.12.)

Wikipedia:

URL 2,

<http://no.wikipedia.org/wiki/Psykofysiologi> (Lastet ned 24.05.12.)

Wikipedia:

URL 3,

<http://no.wikipedia.org/wiki/Tenke> (Lastet ned 26.09.12.)

Intervjuene:

- Even H. Hermansen, Oslo, 18.09.12
- Saka v/ Kristoffer Berre Alberts, Dag Erik Knedal Andersen, og Jon Rune Strøm, Kampenjazz/Caféteateret, Oslo, 23.09.12