

Håkon Aamundsen Øyen

Solopiano

En studie av improvisasjon i jazzsolopiano med utgangspunkt
i Eyolf Dale, Helge Lien og Bugge Wesseltofts solopianospill.



Masteroppgave

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Våren 2014

(C) Håkon Aamundsen Øyen

2014

Tittel: *Solopiano: En studie av improvisasjon i jazzsolopiano med utgangspunkt i Eyolf Dale, Helge Lien og Bugge Wesseltofts solopianospill.*

Forfatter: Håkon Aamundsen Øyen

Forsidefoto: Nils Katla

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne oppgaven er en todelt masteroppgave med en teoretisk og en praktisk oppgavedel. I den teoretiske oppgavedelen presenteres intervjuer gjort med tre toneangivende norske jazzpianister; Eyolf Dale, Helge Lien og Bugge Wesseltoft. Intervjuene dreier seg omkring improvisasjon og solopiano, og ønsker å svare på hvilke tanker de har om improvisasjon i og utenfor solopiano, og hvordan de forholder seg til det å spille solopiano kontra det å spille i band. Den praktiske oppgavedelen består av tre lydopptak hvor forfatteren av oppgaven selv spiller solopiano med funnene gjort i den teoretiske oppgavedelen som utgangspunkt for komposisjon, improvisasjon og fremførelse.

Resultatene viser at oppgavens intervjuobjekter har flere sammenfallende syn på hva som gjør improvisasjon god. Alle trekker frem begreper som kan oppsummeres med begrepene ”musikalsk logikk” og ”storytelling” hentet fra Paul F. Berliners *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation* (Berliner 1994). De er enige i at improvisasjon kjennetegnes ved enkelte hørbare kvaliteter komposisjon vanligvis ikke inkluderer, men er imidlertid ikke enige om hvor langt de to går over i hverandre; hvor *spontan* er det mulig å gjøre en komposisjon, og hvor gjennomkomponert kan en improvisasjon høres ut?

Intervjuobjektene viser meget sammenfallende syn på hvordan kommunikasjon med publikum påvirker deres fremførelser, og på hvilke musikalske kvaliteter som kjennetegner god musikk.

Forord:

Takk til mine veiledere Hans Weisethaunet og Eckhard Baur for motivasjon og faglig bistand. Mange takk rettes også til oppgavens tre intervjuobjekter; Eyolf Dale, Helge Lien og Bugge Wesseltoft for meget hyggelige, inspirerende og innholdsrike samtaler rundt oppgavens tema, samt Tord Gustavsen for innsyn i hans egen forskning og tanker om improvisasjon. Takk til min kone Live som gjennom hele prosessen har vist meg hva i livet som er virkelig viktig. Takk til Bekkelaget Kirke for disposisjon av kirkerom og flygel. Takk også til Nicolai Herwell for lån av opptaksutstyr og tips til gjennomføring av opptak. Til Åsmund Knutson og Sindre Sannes rettes, i tillegg til gratulasjoner for gjennomførte masteroppgaver, stor takk for gode råd som medpassasjerer i samme båt og tidvis svært ukjent farvann.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	1
1.1 Bakgrunn for valg av forskningsfelt	1
1.2 Insider/outsider	2
1.3 Problemstilling og avgrensning	3
1.4 Praktisk oppgavedel	5
2. Teori	7
2.1 Solopiano – utfordringer og privilegier	7
2.2 Improvisasjon og Thinking in Jazz	9
3. Metode	13
3.1 Hvorfor kvalitativ metode	13
3.2 Utvelgelse av informanter	15
3.3 Forskningsprosessen	17
3.4 Biografier	18
3.4.1 Eyolf Dale	18
3.4.2 Helge Lien	18
3.4.3 Bugge Wesseltoft	19
4. Hoveddel 1 – Improvisasjon og ”musikalsk logikk”	21
4.1 ”Lyden av improvisasjon”	21
4.1.1 Komposisjon som improvisasjonens motpart	26
4.1.2 Spontan komposisjon og komponert spontanitet	27
4.1.3 Improvisert musikks kvaliteter	29
4.2 Musikalsk logikk	29

4.2.1 Indre kommunikasjon	31
4.2.2 ”Storytelling”	34
4.3 Oppsummering av del 1	38
5. Hoveddel 2 – Publikum og musikkopplevelse	39
5.1 Forhold til publikum	39
5.1.1 Musikk for eliten – publikum, forståelse og bevegelse	39
5.1.2 Virtuositet	45
5.1.3 Publikums forkunnskaper	48
5.2 Oppsummering av del 2	51
6. Oppsummering og avslutning	53
6.1 Videre forskning	55
7. Praktisk oppgavedel	57
7.1 Introduksjon	57
7.2 Presentasjon og refleksjon rundt opptakene	57
7.2.1 ”Entering” (Appendiks 1)	57
7.2.2 ”Fritt komponert” (Appendiks 2)	58
7.2.3 ”Fritt improvisert”	58
Litteratur	61
Intervjuer gjennomført av forfatteren	62
Diskografi	62
Appendiks	62

1. Innledning

1.1 Bakgrunn for valg av forskningsfelt

Som pianist har jeg alltid latt meg fascinere av pianoets særegne muligheter og senere også dets begrensninger. Pianoet dekker de aller fleste instrumentgruppers register; fra de dypeste drønnende basstoner, til syngende og dansende toner i de øverste oktavene. Muligheten til å kunne bruke hver hånd til hver sin oppgave, at hver hånd kan produsere sin egen lyd uavhengig av den andre og uavhengig av andre kroppsdelene som ben eller munn, gjør at tangentinstrumenter står i unik kontrast til for eksempel blåse- og strengeinstrumenter. Pianist Roland Hanna forteller til Ingrid Monson at han ser på pianoet som tre instrumenter: "It's the chord instrument, it's the rhythm instrument, and it's the bass instrument at the same time. Then it's enhanced by the drums, the bass, and the guitar" (Monson 1997: 50). Også begrensningene gjør pianoet spennende. Begrensninger utfordrer kreativiteten og gjør at pianister må tenke anderledes enn for eksempel en gitarist dersom en tone skal *bendes*¹, eller en trompetist dersom en tone skal angripes neden- eller ovenifra. Slik jeg ser det er muligheter og begrensninger ved ulike instrumenter med på å fremheve hvert instruments identitet.

Som sisteårsstudent på linjen *Musikk, menighet og ledelse* ved Høgskolen i Staffeldtsgate², planla jeg min eksamenskonsert og hadde et ønske om å komponere og fremføre egen musikk. Noe med band, noe solopiano. Jeg endte opp med to solopianolåter som var komponert på en slik måte at det var plass til ganske store improvisatoriske friheter. Jeg hadde ikke vært nervøs i forkant av en konsert på flere år, men denne holdt meg våken om nettene. Under øving fikk jeg kjenne på gleden over spennende improviserte forløp som fortonet seg akkurat slik jeg ville eller som overrasket meg positivt, men også på skuffelsen over å ikke strekke til teknisk eller over kjedelige resultater. Samtidig følte jeg meg mer blottlagt enn i ensemblesituasjoner. Mine egne ideer, både planlagte og improviserte, skulle presenteres helt uten noe å gjemme seg bak. Ville ideene være gode nok? Ville de komme tydelig frem? Og hva var egentlig viktigst, ideen eller utførelsen? Hører publikum om jeg velger noen innøvde fraser for å redde meg inn fra teknisk utilstrekkelighet? Spørsmålene dukket ofte opp etter jeg hadde øvd gjennom de ulike komposisjonene, og temaet solopiano ble mer og mer et konkret tema for meg.

¹ *Bend* er engelsk for *bøye*. En gitarist drar i strengen for å nå en tone én eller flere halvtoner høyere enn fingerens plassering på gripebrettet skulle tilsi.

² Høgskolen i Staffeldtsgate's linje *Musikk, menighet og ledelse* er en fireårig utøvende musikkutdanning som fører til en bachelor i musikk ispedd et årsstudium kristendom og religion. Man oppnår etter tre år en bachelor i musikk, menighet og ledelse og har etter fire år studiepoeng tilsvarende en bachelor i utøvende musikk.

1.2 Insider/outsider

Som pianist og som student med planer om å leve av å spille musikk, tar jeg nærmest automatisk standpunkt som ”insider-forsker”. ”Generally, insider-researchers are those who chose to study a group to which they belong, while outsider- researchers do not belong to the group under study” (Breen 2007: 163).

Diskusjonen rundt insider/outsider og problemene forbundet med den, retter seg ofte mot utfordringene som oppstår når man som samfunnsfagforsker skal tilbringe tid blant gruppen man forsker på. Som outsider kreves det tid for å bli kjent med gruppen deres kultur og lignende, mens man som insider kan anklages for å miste objektivitet. Lauren J. Breen ved Centre for Social Research, Edith Cowan University i Australia argumenterer for at det går an å stille seg i mellom disse posisjonene, og at diskusjonen ikke omfavner alle forskeres ståsted (Breen 2007: 163). Hun erkjenner at hennes erfaringer med forskningsfeltet legger føringer for hvordan hun går frem i valg av problemstilling, innsamling av data og analyse. Samtidig anerkjenner hun at hun ikke er en konkret del av kulturen hun undersøker, både fordi rollen som forsker setter enkelte skiller mellom henne og feltet, men også fordi hennes tilhørighet til feltet er noe begrenset. Uten å gå inn på hennes konkrete eksempel, ser jeg det viktig å anerkjenner mine egne erfaringer med og tilhørighet feltet. Jeg er fremdeles student, men har i alle mine studieår vært aktiv utøvende musiker. Både som musikkstudent og som utøvende musiker er jeg å regne for insider i dette feltet. Samtidig er jeg en outsider, da jeg ikke er en anerkjent jazzpianist, jeg har ikke gitt ut noen jazzplater eller soloplater og jeg er ingen artist.

Som deltids utøvende musiker kjenner meg igjen i førsteamanuensis ved Universitetet i Agder Per Elias Drabløs’ tidligere anstrengte forhold til ”esoteric Greek names for chord progressions and scales, overdone psychological interpretations, and social agendas concerning ‘pluralism’ or ‘cultural domination’ ” (Drabløs 2012: 38). Et iboende ønske om kun å utøve musikk kan resultere i at musikkvitenskapelig tankegang virker fremmed og avskrekkende. Som student ser jeg imidlertid verdien både av skalateori og mer akademisk tilnærming til musikk, slik også Drabløs gjør.

I denne oppgaven stiller jeg derfor som insider som pianist, med egne erfaringer relatert til både solopianospill og improvisasjon, men som outsider da jeg ikke er artist og ikke besitter de samme kultiverte egenskapene og erfaringene informantene i denne oppgaven gjør. Dette innebærer at mine forkunnskaper og erfaringer vil prege hvilke spørsmål jeg stiller og hvordan jeg velger ut relevant informasjon. Jeg har selv kjent både på utfordringene og gledene ved solopiano, og derfor er mine spørsmål blant annet preget av et oppriktig ønske om å bli en bedre pianist. Jeg må

imidlertid være bevisst min posisjon som forsker gjennom å stille spørsmål som ikke bare søker tips til eget pianospill, men som graver dypere i hvordan og hvorfor utøvere tenker slik de gjør. Det som sikrer objektiviteten i oppgaven er blant annet den valgte metoden, både ved innsamling og analyse av data. Gjennom å benytte strukturerte intervju- og analysemetoder vil funnene i denne oppgaven kunne presenteres på en tilfredsstillende måte. En slik tilnærming til feltet vil dessuten styrke min objektive posisjon som outsider, samtidig som jeg har med meg kjennskap til problemstillinger knyttet til temaet gjennom min rolle som insider.

1.3 Problemstilling og avgrensning

Jeg ønsker å finne ut av hva pianister tenker om improvisasjon i solopiano og i improvisasjon generelt. Har ulike pianister sammenfallende syn på hvilke elementer som må være tilstede for at en improvisasjon skal kunne karakteriseres som god? Hvilke teknikker er nødvendige for å holde egen improvisasjon på ønsket nivå? Jeg ønsker dessuten å finne ut av hvordan pianister opplever det å spille alene sammenlignet med det å spille i et ensemble. Problemstillingen for oppgaven blir derfor som følger:

Hvordan ser dagens norske jazzpianister på improvisasjon i solopianospill og i ensemblespill? Hvordan sørger de selv for å gjøre deres egen solopianomusikk spennende eller interessant for publikum? Hvordan kan improvisasjon forstås ut i fra et soloinstrumentalt utgangspunkt?

Under er problemstillingens stykket opp og forklart sammen med forventninger til resultat.

1) Hvordan ser dagens norske jazzpianister på improvisasjon i og utenfor solopiano?

Spørsmålet er stilt for å finne ut av hva som preger utøveres holdninger i dag. Jeg ønsker å finne ut hvilke utfordringer etablerte pianister møter på, hvilke løsninger de har, og hvilke sider ved improvisasjon de gir størst fokus. Dette spørsmålet har en students vinkling og er stilt med tanke på egen læring. Spørsmålet er også stilt for å se hvilke eventuelle overensstemmelser og forskjeller som finnes mellom etablert teori om improvisasjon og utøvende musikere.

Jeg forventer å finne flere ulike utfordringer, løsninger og fokusområder hos ulike pianister. Samtidig håper jeg å finne noen sammenfallende eller relaterte svar, slik at det er mulig å

argumentere for enkelte fokusområder som viktigere enn andre. Oppgavens omfang og problemstillingens natur er av en slik art at den ikke vil kunne gi konkrete svar på hvordan norske jazzpianister tenker om improvisasjon og solopiano, men kan gi eksempler på gjeldende tanker i Norge i dag.

2) Hvordan sørger de selv for å gjøre deres egen solopianomusikk spennende eller interessant for publikum?

Spørsmålet er stilt for å få svar på hvordan utøvere forholder seg til egen musikk, hvilke erfaringer de har gjort seg med tanke på hvilke virkemidler som fungerer og hvilke som ikke fungerer, og hvordan de selv går frem for å skape et godt musikalsk forløp som opprettholder tilhørerens interesse.

Også her forventer jeg ulike svar fra ulike informanter, samtidig som jeg antar at det eksisterer enkelte felles tanker om teknikker, virkemidler, fokusområder og holdninger til det å skape vakker, spennende eller interessant musikk.

3) Hvordan kan improvisasjon forstås ut i fra et soloinstrumentalt utgangspunkt?

Spørsmålet er stilt med tanke på de grunnleggende forskjellene mellom ensemblespill og solopianospill. Jeg tenker konkret på at de hørbare rammene fra et ensemble ikke vil være tilstede i en solosituasjon. Dette gjør at en pianist må tilpasse sitt spill rent teknisk for å bevare essensen i en låt, dersom det er en låt som er utgangspunktet for fremføringen. I tillegg blir det relevant å stille spørsmålet om hvordan improvisasjon oppfattes, utøves og forstås av utøverne, samt hvordan de formidler deres musikk til publikum når disse rammene i alle fall ikke er hørbart tilstede. Jeg antar at pianistene har delvis sammenfallende syn på hvordan forholde seg til manglende hørbare rammer. Jeg har selv erfart at det er mulig å etablere ikke-hørbare rammer når man spiller solopiano. Jeg antar likevel at de ulike pianistene har noe ulike holdninger til hvordan skape rammer og hvordan å forholde seg til dem, og at de vil belyse temaet fra ulike sider.

Jeg har valgt å avgrense oppgaven til å dreie seg om solopiano i Norge og med norske pianister som intervjuobjekter. Det har med oppgavens gjennomførbarhet å gjøre, blant annet med tanke på sammenligningsgrunnlaget mellom pianistene.

Oppgaven kommer ikke til å foreta noen diskusjon rundt begrepet ”jazz”. Musikken og utøverne som diskuteres og kommenteres i oppgaven selges under kategorien jazz, og begrepet brukes i oppgaven definert ut i fra det.

Jeg forventer ikke å kunne konkludere med en entydig avslutning som forklarer hvordan norske jazzpianister forholder seg til improvisasjon og solopiano, eller en klar oppskrift på hvordan man best improviserer i solopiano. Jeg håper imidlertid å finne svar på hvordan pianistene omtalt i oppgaven forholder seg til temaet, og håper at dette kan gi et inntrykk av hvilke holdninger som er gjeldene i dag. Jeg håper også at denne oppgaven kan gi inspirasjon til mitt eget og andres pianospill, gjennom informantenes musikalske erfaringer og kunnskap, og gjennom refleksjonene i oppgavens hoveddel.

1.4 Praktisk oppgavedel

Denne oppgaven er en todelt masteroppgave delt inn i en teoretisk og en praktisk oppgavedel. I den praktiske oppgavedelen ønsker jeg å selv komponere og spille inn solopianomusikk inspirert av funnene gjort i den teoretiske oppgavedelen.

2. Teori

Jazzen har lang tradisjon i Norge og Skandinavia. Bjørn Stendahl og Johs Bergh har dokumentert jazzens historie i Norge helt fra 1920 og til og med 1950-tallet gjennom tre bøker; *Jazz, hot & swing: jazz i Norge 1920-1940* (Stendahl og Bergh 1987), *Sigaret Stomp: jazz i Norge 1940-1950* (Stendahl og Bergh 1991) og *Cool, kløver & dixie: jazz i Norge 1950-1960* (Stendahl og Bergh 1997). I 1975 gav dessuten Gyldendal forlag ut boken *Jazz i Norge* (Angell, Vold og Økland 1975), et oppslagsverk over klubber, scener, og artister, både innenlandske og utenlandske, som var og hadde vært aktive i Norge fra mange år tilbake.

Skandinavia har hatt sin plass også på det internasjonale jazzkartet i lang tid. Monica Zetterlund, Lars Gullin og Niels-Henning Ørsted Pedersen er eksempler på skandinaviske jazzartister som spilte med internasjonale stjerner på 50, 60 og 70-tallet. Dessuten gjorde Keith Jarrett og hans europeiske kvartett med de to norske utøverne Jan Garbarek og Jon Christensen på saksofon og trommer, foruten svenske Palle Danielsson på bass, suksess med skandinaviske impulser blandet med den amerikanske jazzmusikktradisjonen på 1970-tallet. Siden har skandinavisk og norsk jazz stadig skilt seg ut sammenlignet med uttrykket vi finner i tradisjonell jazz med swingtime (triol-basert underdeling), ABA-form og II-V-progresjoner. Disse bruddene med den tradisjonelle jazzen finnes også mange andre steder, også i USA, og er således ikke typisk kun for nordisk jazzmusikk.

Disse stilbruddene, eller nærmere bestemt stiltrekkene, kjennetegner også de norske utøverne denne oppgaven tar for seg. Lite minner om tradisjonell jazz, og i uttrykk vil mye av den omtalte musikken grense opp mot det samtidsmusikalske.

2.1 Solopiano – utfordringer og privilegier

Opp igjennom jazzens historie har solopiano som format utviklet seg i takt med sjangeren generelt. Fra Scott Joplin og ragtime lenge før begrepet jazz ble tatt i bruk, til honky-tonk og videre til virtuositeter som Art Tatum, Bill Evans, Chick Corea og Keith Jarrett. Også i Norge er formatet populært blant utøvere og publikum. De siste årene har det i Norge blitt gitt ut flere soloplater av kjente pianister som Bugge Wesseltoft, Bernt Moen, Helge Lien, Jon Balke, og av noe mindre etablerte, men fremadstormende musikere som Eyolf Dale og Espen Berg.

Som solopianister blir disse utøverne, slik jeg ser det, nødt til å tenke ganske anderledes om deres opptredener, sammenlignet med slik de spiller i et ensemble. Det er for eksempel ikke sikkert at improvisasjon oppfattes likt med og uten et eksternt akkompagnement; et hørbart rammeverk

fraskilt improvisatøren. En solopianist vil derfor måtte velge en konkret teknisk angrepsmåte til improvisatorisk solopianospill. Blant mulighetene er 1) å spille et ostinat i venstre hånd for å skape en ramme å improvisere over, en ganske vanlig angrepsmetode blant solopianister, 2) spille akkompagnement i venstre hånd, enten walkingbass og akkorder, eller en veksling dem i mellom (fra en gitt låt, eller fritt improvisert akkordrekke) og en improvisert melodi i høyre, eller 3) å løsrive seg fullstendig fra tradisjonelle rammeverk for å forsøke å utforske et helt nytt univers. Mange pianister eksperimenterer for eksempel med preparering eller å spille direkte på strengene med hender eller klubber for å få ut nye lyder og klanger av flygelet. Solopiano er et format som gir den friheten som behøves for slik eksperimentering.

En forutsetning for et godt samspill i en jazzcombo er gode relasjoner. Det at musikerne i en trio kjenner hverandre gjennom lengre tids samspill, gjør det lettere for dem å antesipere hvilken retning en solo tar. Dette gir et jazzband muligheten til å fremstå samspilt og som enn enhet, ikke bare en gruppe individer. En lytter vil imidlertid uten problemer kunne skille lydene og personene fra hverandre; det er stort sett åpenbart når en solo starter og når den slutter. Dette kan være vanskeligere å sette fingeren på ved enkelte solopianofremførelser. Og slik sett vil jeg anta at formen på solopianofremføringer kan fremstå mindre tydelige enn enkelte ensemblefremføringer, og slik sett kreve større oppmerksomhet fra utøverens side, dersom formen skal bli formidlet og tydeliggjort på en god måte.

Mengden improvisasjon og mengden planlegging før en jazzbandopptreden vil variere etter utøverens ønske, og kanskje også deres improvisatoriske ferdigheter. Innen jazzsolopiano er det vanlig at mengden improvisasjon er stor. Fordi man ikke har andre musikere å forholde seg til, har man muligheten til å spille på mer spontane innfall uten at faren for å ødelegge samspillet eller det helhetlige uttrykket er like stor som i et ensemble. Min erfaring er også at lyttere kan få servert fullstendig improvisert musikk, uten at den trenger å være atonal eller dissonerende. Dette i motsetning til en del fritt improvisert musikk i ensemblesituasjoner da solopianisten ikke står i fare for å kollidere harmonisk eller rytmisk med andre musikere.

Hvordan solopianister velger å angripe en låt eller en idé som utkast til improvisert låt, vil ha konsekvenser for hvordan lyttere oppfatter pianospillet deres. Som lyttere er vi vant til å oppfatte musikk i flere lag. Vi kan stort sett gjøre rede for hvilke musikalske elementer vi opplever ligger i

forgrunnen og hvilke som ligger lengre bak i lydbildet³. Dette har selvsagt mye med moderne musikkproduksjon å gjøre, hvor miksing og lydbilddesign er meget viktig, men også samspillet har mye å si for hvordan lagene i musikken oppfattes. Både på plate og i livesammenheng vil jazzmusikere opptre på ulike vis og plassere seg selv i disse lagene. Jeg vil derfor anta at det stilles strengere krav til nyansene i spillet hos en solopianist enn en pianist i en ensemblesituasjon. Spillet blir mer transparent. Dersom man velger å ”spille ut hele bandet”, altså å etterligne en hel rytmeseksjon med walkingbass, akkompagnement og melodi, vil muligens mange lytte på samme måte som til et jazzband. Da vil det antakeligvis være viktig å tydelig plassere de ulike musikalske elementene i flere lag for at de ikke skal kjempe om den samme oppmerksomheten. Dersom man på den andre siden velger å legge bort ideen om å erstatte jazzbandinstrumenter, vil muligens pianoets egenart kunne stå tydeligere frem. De lavere registrene etterligner i et slikt eksempel ikke en kontrabass, men fremstår kun som en del av pianoet, og kanskje forsvinner den åpenbare oppfattelsen av forgrunn og bakgrunn. Solopianisten vil stå friere til å følge sine ideer fritt, enten relatert til en ikke-spilt puls eller andre elementer som fungerer som rammeverk for fremførelsen. Dette er slik jeg ser det de mest åpenbare ytterpunktene for valg av fremgangsmåte ved solopianospill, uten disse er ekstreme eller uhørte musikalske teknikker utelukkende tilhørende jazzsolopianospill.

2.2 Improvisasjon og *Thinking in Jazz*

In jazz, the idea of improvisation is so fundamental to the musical/stylistic idiom that it is often taken to be synonymous with the term jazz itself. (Weisethaunet 1999: 148)

Slik sitatet over antyder anerkjennes improvisasjon som en ingrediens jazzmusikk nærmest ikke kan være foruten. I nåtidens jazz finnes stor bredde mellom ulike uttrykk og undergrener innen sjangeren, men tilsynelatende felles for alle er improvisasjon.

Når improvisasjon utføres i et ensemble vil det ofte innebære at en solist improviserer over akkordskjemaet i låten som spilles. Ofte får også de andre musikerne i ensemblet større improvisatorisk frihet under en solo, enn under melodien.

³ Allan F. Moore introduserer i *Rock: The primary text* (Moore 2001) en analysemetode av sound som forklarer sound i tre dimensjoner, hvor dybdeaksen nettopp beskriver forgrunn, mellomgrunn og middelgrunn.

A small jazz band provides a framework for musical interaction among players who take as their goal the achievement of a groove or feeling – something that unites the improvisational roles of the piano, bass, drums and soloist into a satisfying musical whole. (Monson 1997: 26)

I et jazzband finnes muligheten til å fremstå som én enhet, gjennom de improvisatoriske frihetene som ligger til grunn for jazz som sjanger. Trommeslageren kan hente musikalske motiver fra pianisten, utvikle dem og sende dem tilbake til andre medlemmer av bandet. Dette er jazzensemblets privilegium og utfordring, mens det for en solopianist er utfordrende å tydeliggjøre de ulike musikalske elementene i en fremføring. I solopianoforattet vil ikke nødvendigvis alle akkompagnementets roller bli ivaretatt under en solo. Begrepet solo blir litt anderledes i en solopianosituasjon enn i en ensemblesituasjon, og brukes her om de mer improviserte delene i en solofremføring som er ekvivalente med en solo i ensemblesituasjon. Dette kan føre til at en solo kan være vanskeligere å oppdage, og fortone seg mindre tydelig og til og med mindre meningsfylt, da rammene man vanligvis spiller solo i kan være helt eller delvis borte. Rammer er med på å gi mening til en improvisasjon. Et enkelt eksempel på en hørbar ramme er at tonen C spilt på en saksofon ikke oppfattes som et trinn i en skala, før et annet instrument spiller en annen tone eller akkord. Nå er det selvsagt ikke alltid et mål at en tone skal oppleves som et trinn i en skala, men sammensetninger av flere toner og forholdet mellom dem resulterer i ulike ”meninger”. En melodi vil produsere ulike meninger alt etter hvilke akkordprogresjoner som akkompagnerer den.

Improvisasjon defineres av mange som komponering ”i øyeblikket” (Berliner 1994: 1). Å definere improvisasjon ut i fra hva som *ikke* er tilstede – rammer, planlagte musikalske hendelser, ferdigkomponerte ideer og lignende – gjør imidlertid at improvisasjon kan fremstå noe mystisk og ugripelig for lyttere og aspirerende musikere. Paul F. Berliner har anerkjent problemet og satt seg fore å definere jazzimprovisasjon ut i fra utøveres læringsprosess i møte med jazzmusikk og improvisasjon. I denne oppgaven vil jeg ta for meg hvordan norske solopianister forholder seg til improvisasjon og se på hvordan deres erfaringer og holdninger til improvisasjon står sammenlignet med Berliners (Berliner 1994) funn, som her fungerer som hovedkilde når det kommer til definisjon på improvisasjon. Jeg velger å benytte meg av Berliner som hovedkilde da hans bok *Thinking in Jazz: The infinite art of improvisation* (Berliner 1994) har en tilnærming til forskningsfeltet lik den jeg ønsker å ha i denne oppgaven. Han benytter intervjueteknikk og ønsker å videreformidle førstehåndskunnskap jazzutøvere besitter. I tillegg har Berliner mottatt stor oppmerksomhet for sin forskning. Blant annet mottok han i 1995 Alan Merriam prisen for boken og er anerkjent innen

musikkvitenskapen verden over. I tillegg til Berliner vil jeg også benytte Weisethaunets artikkel om improvisasjon (Weisethaunet 1999) og Ingrid Monsons *Saying something: Jazz improvisation and interaction* (Monson 1997).

Enten det forekommer over et kjent akkordskjema fra en standardlåt eller ulike typer friere rammer, handler improvisasjon i de fleste tilfeller om å komponere musikk mens man spiller. Enten man spiller alene eller sammen med andre, handler improvisasjon om å skape musikk i øyeblikket. I jazz finnes det samtidig konkrete idealer og teknikker for improvisasjon som er mer sjangerriktige enn andre. Det er viktig å huske på at en sjanger ikke er et produkt av regler og teknikker, snarere tvert i mot. Slik at når det snakkes om sjangerriktighet, pekes det på jazzhistorien og de idealer som har overlevd eller nye som er kommet til gjennom sjangerens utvikling. Berliner viser for eksempel til konkrete teknikker ulike jazzmusikere benytter seg av, og er dermed med på å kategorisere og sjangerfeste improvisasjonens uttrykk i jazz. Improvisasjon er ikke eksklusivt for jazz, og det Berliner beskriver er ikke prosessene som foregår når utøvere improviserer uavhengig av sjanger, men hvordan jazzutøvere utøver jazzimprovisasjon. Musikk blir ikke jazz bare den er improvisert, og jazz har heller ikke monopol på improvisert musikk. Improvisasjon er imidlertid en såpass essensiell del av jazz, at den som ferdighet er blant de mest verdsette en jazzmusiker kan ha.

Berliner nevner i sin bok flere teknikker som jazzmusikere har brukt for å jobbe tematisk eller motivisk med improvisasjon. Han viser også til transkripsjoner med eksempler hvor kjente musikere har benyttet seg av disse teknikkene. Dette er meget interessant lesning og fungerer som god inspirasjon og nyttige tips til hvordan unge utøvere kan jobbe med improvisasjon. Begreper som *internal dialogue* (Berliner 1994: 193) brukes for å forklare den logiske fremdriften en solo bør ha. Det finnes i jazz et ideal om *kommunikasjon*, skal vi tro Berliner. Språk er en kjent metafor for de fleste utøvere og lyttere av jazzmusikk, og kan helt konkret henspille på samspeillet mellom musikere i et band (Berliner 1994: 192). Begrepet ”indre dialog” er imidlertid et bilde den logiske fremdriften fra frase til frase i en solo. Det foregår i følge Berliner en intern kommunikasjon mellom en solist og hans solo. Dette eksemplifiseres med hvordan en musiker oppfatter det han selv spiller og hvordan han videre velger å reagere på den foregående frasen.

I kapittelet *Composing in the Moment* (Berliner 1994: 192-220) omfavner Berliner i relativt stor grad ideen om improvisasjon som en sammensetning av innøvde fraser, og ikke først og fremst helt nye ideer på blanke ark. Slik han også beskriver i et annet kapittel, *Getting your vocabulary straight*

(Berliner 1994: 95-119), øver musikkstudenter seg på å improvisere gjennom å memorere fraser og motiver, og gjennom å øve på å finne på nye musikalske ideer. Det er ikke gitt at en utøvers musikalske ideer i en fremføring klinger slik de ble innøvd, eller at de plasseres i en musikalsk kontekst, liknende den de ble unnfanget i eller hentet fra, men innøving av oppstykkede fraser er med på å bygge opp et vokabular som under fremføring settes i system.

I et eksempel forteller Berliner hvordan enkelte låter med ukonvensjonelle akkordprogresjoner er vanskelige å spille "because few conventional patterns fit them." (Berliner 1994: 234), og videre hvordan musikere må øve inn fraser som bygger opp under den aktuelle akkordprogresjonen. Berliner nevner riktignok at innøvde fraser kan bli en fallgrube, men dette står mer i en bisetning og som en kuriositet ved Miles Davis enn som en tydelig generell oppfatning:

To avoid the artificial ring of musical non sequiturs, Miles Davis cautions soloists to develop the ideas that enter their imaginations as they improvise rather than being overly dependent on preplanned patterns: "Play what you hear, not what you know," he advises. (Berliner 1994: 263).

Det skal nevnes at Berliners tilsynelatende strukturelle beskrivelse av improvisasjon er et resultat av at hans arbeid er en kategorisering av improvisasjon i jazz. Gjennom intervjuer og analyser ender han opp med funn som kanskje er mer firkantede enn en utøvende musiker skulle ønske. Slik Monson påpeker er det å si at en musiker "sounds as though he or she is playing 'something he or she practiced' is a grave insult" (Monson 1997: 84). I jazz er det performative i høysetet. "Her og nå" er langt viktigere enn det innøvde og det komponerte.

3. Metode

For å best kunne svare på spørsmålene i problemstillingen, er det nærliggende å benytte intervju som metode. Spørsmålene stilt i problemstillingen henvender seg direkte til hvordan utøvere ser på improvisasjon og solopiano. For å forstå hvordan pianister tenker når de fremfører og improviserer musikk alene er det derfor relevant å intervju kjente jazzpianister som selv spiller solopiano. Analyse av solopianomusikk ville vært et fornuftig alternativ eller eventuell tilleggsmetode, men er her valgt bort for ikke å sette utøvernes tanker om et emne inn i et strukturelt system. Det er en lang vei fra konsept, til den musikalske ideens unnfangelse, og videre til fremføringen av den. En analyse av det klanglige resultatet vil være nok en oversettelse, og en tolkning av analysen sammenlignet med den opprinnelige hensikten er nok et ledd i en rekke oversettelser som ikke nødvendigvis vil gi større innsikt i problemstillingen. Dessuten ville en grundigere analyse kreve mer tid enn oppgavens omfang tilsier. Beskrivelser av intervjuobjektens musikk kan likevel forekomme der det er nyttig.

3.1 Hvorfor kvalitativ metode

For å få de beste svarene mener jeg det er fornuftig å benytte *kvalitativt forskningsintervju* som metode. En kvantitativ undersøkelse ville ikke gitt de samme samtalene eller de mer ulike individuelle fremhevningene et personlig intervju kan gi. Enkelte av intervjuene Berliner bruker i sin bok er ganske flyktige, metaforiske og innimellom av nærmest filosofisk natur. Dette kan brukes som et argument for å velge et tydelig strukturert intervju eller et spørreskjema, da svarene vil bli lettere å sammenligne dersom det eventuelt utydelige språket blir luket bort. Likevel anser jeg språket utøverne benytter som svært relevant for å forstå hvordan de forholder seg til improvisasjon og solopiano. Dette har antageligvis også Berliner sett som viktig, da han for eksempel velger å inkludere trommeslager Max Roachs sitat: "It's like language: you're talking, you're speaking, you're responding to yourself." (Berliner 1994: 192), hvor han forklarer sitt syn på improvisasjon uten å benytte musikalske termer eller å vise til konkrete musikalske teknikker.

Improvisasjon og musikk generelt kan ofte være vanskelig å konkretisere, og metaforer er for mange den letteste måten å beskrive sine tanker på. Dette gjelder dessuten langt flere temaer enn musikk. Berliner og hans intervjuobjekter benytter flere ulike bilder for å beskrive forskjellige aspekter ved improvisasjon. Blant annet brukes begrepene kjærlighet, sjakk og språk (Berliner 1994: 389, 224, 184), for å nevne noen.

Ved å benytte en semistrukturert intervjuform vil intervjuobjektene få mulighet til å utdype og legge vekt på de temaene de selv opplever som viktige, og benytte de begrepene de føler relevante.

Intervjuformen jeg ønsker å benytte er spesielt trukket frem av Kvale og Brinkmann, nemlig et *semistrukturert* forskningsintervju (Kvale og Brinkmann 2009). "[...] det er verken en åpen samtale eller en lukket spørreskjemasamtale. Det utføres i overensstemmelse med en intervjuguide som sirkler inn bestemte temaer, og som kan inneholde forslag til konkrete spørsmål" (Kvale og Brinkmann 2009: 47). Dette er grunnlaget for hvordan jeg ønsker å gå frem i intervjuene. Selv om de samme temaene vil bli tatt opp i hvert intervju, vil de ikke nødvendigvis kunne sammenlignes spørsmål for spørsmål. Dette vil likevel ikke hindre en sammenligning av de tre pianistenes tanker om temaene. Det er ikke et mål å finne minste fellesnevner eller et gjennomsnitt av disse tre pianistenes besvarelser og tanker, men en refleksjon rundt temaene og intervjuobjektene besvarelser vil kunne si noe om hvordan ulike artister innen samme gren tenker om samme type utøverkunst.

Det faktum at forskningsintervjuet, i følge Kvale og Brinkmann, ikke skal foregå mellom to likeverdige deltakere er en utfordring for meg som pianist og insider. Dette har jeg forsøkt å være bevisst under intervjuene, gjennom å stille spørsmål ikke utelukkende knyttet til egne utfordringer i møte med solopianospill.

Kvale og Brinkmann presenterer forskningsintervjuet som en mindre regelbundet forskningsmetode enn for eksempel en spørreundersøkelse. De velger å beskrive at det kvalitative forskningsintervjuet går "utover en mekanisk overholdelse av regler" (Kvale og Brinkmann 2009: 99), og antyder med dette at kvalitativ intervjuform som metode er en mindre systematisk metode enn kvantitative undersøkelser. Med tanke på denne oppgavens problemstilling ville ikke en kvantitativ metode være gunstig. Gjennom å benytte kvalitativt forskningsintervju som metode vil jeg kunne bruke mine forkunnskaper som pianist og musikkstudent til å tolke og belyse intervjuobjektene besvarelser.

Det er viktig med kunnskap om intervjutemaet for å kunne stille gode oppfølgingsspørsmål når intervjupersonen svarer. Kvaliteten på de produserte data i et kvalitativt intervju avhenger av kvaliteten på intervjuerens ferdigheter og kunnskaper om emnet. (Kvale og Brinkmann 2009: 99)

På samme måte som Ingrid Monson forteller om hennes erfaringer gjort i forbindelse med det å intervju jazzmusikere (Monson 1997), ønsker også jeg å føre en samtale hvor intervjuobjektene har mulighet til å bruke sine egne ord og begreper. Dette for å kunne belyse temaene fra deres ståsted, da det er musikerens iboende forståelse av, og tanker om musikk som er interessante for oppgaven. Samtidig er det viktig å være kritisk til svarene da det er en fare for at artistene kan benytte seg av en kunstnerisk terminologi som kan være vanskelig å tolke inn i en mer musikkvitenskapelig sammenheng. Monson opplevde i forbindelse med sine intervjuer at "[...] many musicians used the metaphor of conversation to describe aspects of the improvisational process" (Monson 1997: 73). Metaforer og filosofiske tilnærminger må tolkes og forsøkes forklart dersom de skal kunne svare på problemstillingen. Dette er et godt eksempel på en situasjon hvor intervjueren som insider-forsker allerede er kjent med musikernes tendens til metaforbruk og terminologi, og derfor lettere kan stille relevante oppfølgingsspørsmål.

Funnene gjort i intervjuene vil ikke i alle tilfeller kunne etterprøves empirisk eller fastslås som fakta. Jeg må stole på at informantene forteller sannheten i deres besvarelser. En viss mulighet for sammenligning av informantenes besvarelser og deres musikk er selvsagt mulig og vil kunne styrke plausibiliteten i besvarelsene, men først og fremst vil deres navn og anerkjennelse i seg selv være grunnlag for plausibilitet, da de stiller seg i en posisjon hvor de senere kan bli konfrontert med sine uttalelser.

3.2 Utvelgelse av informanter

Ved å avgrense oppgaven rent geografisk, som dessuten innebærer å velge ut informanter med stort sett sammenfallende kulturbakgrunn, vil det etter all sannsynligvis ikke ligge noen grunnleggende holdninger eller ideologier til grunn som gjør sammenligning dem imellom spesielt vanskelige. I utvelgelsesprosessen av informanter var det viktig å sette noen kriterier for hvem som best kunne svare på mine spørsmål. Jeg kom frem til følgende kriterier:

1. Vedkommende bør være en anerkjent, ettertraktet eller merittert jazzpianist.
2. Vedkommende bør fremdeles være aktiv utøvende musiker.
3. Vedkommende bør enten ha gitt ut en solopiano plate, eller ha gjort flere solokonsserter de siste årene.

Punkt 2 er særlig viktig da jazzsjangeren utvikler seg og finner nye impulser hele tiden. For å finne dagsaktuell informasjon, som dessuten skal kunne sammenlignes med de andre informantenes synspunkter, er det viktig at vedkommende fremdeles er en utøvende musiker.

For å sette meg inn i hva som skjer på den norske jazzscenen er det av stor relevans at jeg benytter meg av informanter som enten har tilhørt miljøet lenge eller allerede er synlige personer i miljøet. Kort sagt vil det være relevant å søke informasjon hos toneangivende jazzpianister i Norge.

Det å lære av de beste utøverne er dessuten en meget vanlig fremgangsmåte for musikkstudenter å bli bedre musikere på, enten gjennom en utdanningsinstitusjon eller gjennom *jam sessions*, privat undervisning og sosialisering (Berliner 1994: 37). Hele prosessen det er å utøve musikk og å samhandle ”with an ever-changing community of musicians” fungerer i seg selv som et miljø for læring, utvikling og modning (Monson 1997: 73).

Eyolf Dale gav ut soloplaten *Hotel Interludes* i 2011 og høstet mye god kritikk for den. Han har også gitt ut en soloplate nummer to, *Hometown Interludes* som ble nominert til Spellemannprisen 2013. Dessuten spiller Dale med flere andre jazzartister i Norge og passer derfor godt inn som intervjuobjekt til denne oppgaven.

Av norske solopianutgivelser er det også vel verdt å merke seg Helge Liens *Kattenslager*. Lien har hatt internasjonal suksess med trio sin og er således en kandidat som passer perfekt inn i denne oppgavens gruppe av intervjuobjekter.

Både Dale (født 1985) og Lien (født 1975) er relativt unge pianister, og jeg ser det derfor relevant å komplementere med en utøver som har vært i bransjen over noe lengre tid. Jeg har lenge vært tilhenger av Bugge Wesseltoft og hans elektroniske musikk. I de senere årene har han gitt ut to soloplater i tillegg til juleplaten *It's snowing on my piano* fra 1997. Wesseltoft har i en årrekke holdt både solokonsserter og ensemblekonsserter innen flere ulike undergrener av jazzsjangeren. Wesseltoft utpeker seg som pianist ved en relativt enkel spillestil og en meget tydelig personlig touch, samt en leken tilnærming til musikk. Jeg husker enda entusiasmen og gleden Wesseltoft uttrykte da han fikk deler av Kristiansand Symfoniorkester med på fri improvisasjon under Punktfestivalen i Kristiansand i 2006. På et tidspunkt forlot Wesseltoft sin posisjon som dirigent og løp mot flyglet på motsatt side av scenen for å bli med i improvisasjonen.

For å kunne gå i dybden av hvert intervju mener jeg at tre informanter vil gi tilstrekkelig mengde data.

3.3 Forskningsprosessen

Det ble gjort lydopptak av intervjuene som deretter ble transskribert og analysert. Det var viktig for meg å jobbe med analyse og tolkning kort tid etter intervjuene ble gjennomført for å intervjusituasjonen friskt i minne. Dette for å kunne avgjøre hva jeg skulle vektlegge i teksten, dersom det skulle oppstå misforståelser omkring uttalelser i intervjuene.

For å velge ut hvilke besvarelser som var relevante for oppgaven gjorde jeg, etter alle data var samlet inn, en sammenligning mellom de ulike intervjuene for hvert tema som ble diskutert. Mange av spørsmålene forekommer i alle intervjuene, mens andre er mer eksklusive for hvert intervju som følge av oppfølgingsspørsmål og relaterte temaer intervjuobjektene trakk frem for å utdype deres syn. Det var på mange områder enkelt å sammenligne intervjuene, mens enkelte temaer kun dukket opp i ett og ett intervju. Disse temaene ble, dersom jeg antok dem for relevante, kategorisert under beslektede temaer fra de andre intervjuene.

I tillegg til denne sammenligningen tok jeg for meg konkrete begreper intervjuobjektene benyttet. Enten begreper som kun forekom hos én av dem, eller begreper som alle tre benyttet. Dersom et begrep kun forekom i ett intervju forsøkte jeg å finne liknende begreper i de andre. Dersom et begrep forekom i alle intervjuene forsøkte jeg å sammenligne bruken av dette hos de ulike intervjuobjektene.

Oppgavens hoveddel er delt inn i to deler. Hoveddel 1 (kapittel 4) inneholder temaer fra intervjuguiden mens hoveddel 2 (kapittel 5) inneholder flere temaer som viste seg relevante underveis i intervjuene. Den semistrukturerte intervjumodellen åpner for at samtalen kan omfavne flere temaer enn planlagt, alt etter hva intervjuobjektet og den som utfører intervjuet finner relevant i øyeblikket. Underkapitlene er noen ganger delt inn i etter konkrete temaer fra intervjuguiden, andre underkapitler har blitt til ut i fra begreper eller temaer som oppstod underveis i intervjuene. Deler av intervjuene blir presentert ettersom de ulike temaene diskuteres, og behandles og siteres på samme måte som andre kilder.

I hoveddel 1 ønsker jeg å belyse av hva de valgte pianistene tenker om improvisasjon og dens betydning for deres musikk. Jeg ønsker å finne ut av om de opplever at improvisasjon fortoner seg anderledes ved solopianospill, da man i motsetning til i ensemblespill har mindre mulighet til å spille på hørbare rammer, og at man mister innspill og initiativ fra andre musikere underveis.

I hoveddel 2 tar jeg for meg flere av temaene intervjuobjektene trakk frem som ikke var direkte inkludert i intervjuguiden. Blant temaene er utfordringer ved formidling av jazzmusikk i en

kultur ellers dominert av popmusikk, samt forholdet til publikum og betydningen publikum har for intervjuobjektene prestasjoner.

3.4 Biografier

3.4.1 Eyolf Dale

Eyolf Dale er født i Skien 5. mars 1985. Han har fullført både kandidatstudium og mastergrad i *Utøving - jazz/improvisert musikk* ved Norges Musikkhøgskole. I 2008 mottok Dale sammen med saksofonist André Roligheden, som sammen utgjør duoen Albatros, prisen for årets unge jazzmusikere, en pris som er "et samarbeid mellom Norsk jazzforum, Rikskonsertene og fem av landets største jazzfestivaler" (Dagsavisen 2008). Utdelingen skjedde under Moldejazz 2008. I 2011 kåret Terje Mosnes og Dagbladet duoens tredje album, *Yonkers*, til årets andre beste norske jazzalbum, etter Ola Kvernbergs *Liarbird*. Dales første solopianoplate *Hotel Interludes* rundet av topp tre (Dagbladet 2011).

Dale nyter stor popularitet innen det norske jazzmiljøet og spiller stadig også i utlandet. Han besitter et stort teknisk overskudd, som i stor grad kommer til rette i hans solopianospill. Musikken hans har ofte et rytmisk driv, og er ofte preget av relativt enkel harmonikk og tradisjonelle former. Han er selv opptatt av å etablere tydelige elementer i hans musikk. Ofte etablerer han et element i hver hånd, før han plutselig innfører et tredje element (Personlig intervju 14.3.2013). Dette er både teknisk imponerende, og en teknikk som gir en spennende dybde i Dales musikk.

3.4.2 Helge Lien

Helge Lien er født 23. april 1975 i Moelv i Hedmark. Han har gjort stor suksess med sin trio, "Helge Lien Trio", som for øyeblikket består av Per Oddvar Johansen på trommer og Frode Berg på bass. Trioen er verdenskjent og har gitt ut syv album siden oppstarten i 2001. Lien er dessuten fast pianist for jazzsangerinne Silje Nergaard.

Som solopianist har Lien kun gitt ut ett album, *Kattenslager* fra 2012. Et fritt improvisert album hvor han utforsker alt fra det sakrale, vakre og tonale til det atonale, dissonerende og eksperimentelle. Ved preparering og andre ukonvensjonelle teknikker utfolder Lien seg nøyaktig slik han vil. Og nettopp det kjennetegner Liens spillestil; en kompromissløs og eksperimentell tilnærming til pianoet og til musikk.

3.4.3 Bugge Wesseltoft

Bugge Wesseltoft er født 1. februar 1964 i Porsgrunn. Han flyttet som 20-åring til Oslo og har siden levd som profesjonell musiker. Tidlig på 90-tallet ble Wesseltoft en del av både bassist Arild Andersens band og gitarist Terje Rypdals band, i tillegg til å danne et samarbeid med Sidsel Endresen som har resultert i tre plater; *Nightsong*, *Duplex Ride* og *Out Here. In there*. Siden starten av 90-tallet har Wesseltoft vært en sentral skikkelse på den norske jazzscenen. Med sin plateserie under konseptnavnet *New Conception of Jazz* – forøvrig en vri på Bill Evans platetittel *New Jazz Conceptions* fra 1956 – har Wesseltoft blitt anerkjent verden over for sin krysning av jazz og elektroniske sjangre som house og techno.

Wesseltofts pianospill er ofte enkelt og tydelig. Han er ikke en pianist som setter det teknisk imponerende i høysetet, men heller en som verdsetter den gode melodi og som vet å beholde den, eller en tilfredsstillende groove, over lengre strekk.

4. Hoveddel 1 – Improvisasjon og ”musikalsk logikk”

4.1 ”Lyden av improvisasjon”

Pianist Eyolf Dale opererer stort sett med komposisjoner eller komponerte skisser som utgangspunkt for improvisasjon. På den måten er låtene hans alltid gjenkjennbare selv om mengden improvisatorisk frihet er stor. Dale jobbet med materiale til det som skulle bli *Hometown Interludes* da vi møttes på hans øvingsrom høsten 2013.

- Jeg har masse ideer, låter, skisser som jeg har med, men som jeg delvis bevisst ikke har gjort ferdig. Jo mer du jobber med det [komposisjonen], jo mer satt blir det. Så jeg har på en måte bevisst prøvd å unngå at det skal bli for stramt. Det er ofte utfordringa for meg. Jeg sitter og jobber med komposisjoner aleine i timesvis, og til slutt så kunne det like gjerne vært skrevet ned i noter.
- Ville det vært et problem? For din egen del eller for publikums del?
- Det er et problem for den lyden jeg er ute etter. Hvis du mister følelsen av at noe er spontant... Du kan jo få noe til å låte spontant og fint selv om du spiller Mozart, men det blir enda sterkere hvis det er improvisert. Du må ha det friske samtidig som du har en intensjon. (Personlig intervju 14.3.2013)

Dale mener at spontanitet henger sammen med improvisasjon, nærmere bestemt at spontanitet er et hørbart produkt av improvisasjon. Dersom spontanitet er en ønsket kvalitet ved ens musikk, er improvisasjon angrepsmetoden å benytte for å oppnå *sterkest* spontanitet, skal vi tro Dale. For å bevare spontaniteten i sine egne låter pleier Dale derfor å ikke fullføre komposisjonene. I stedet lar han det finnes flere mulige løsninger i hver komposisjon.

- Er det slik at du stopper deg selv i en øvingsituasjon før et stykke er ferdigkomponert?
- Det er en bevisst holdning fra starten av prosessen, egentlig, å heller ha en palett-tanke. At hvis en palett er ideen, så har jeg opparbeidet flere forskjellige utveier eller løsninger på problemstillingen. Det betyr ikke at jeg må ta akkurat *den* løsningen, men jeg kan ta den ene og så hoppe over i en annen. Man må ha den friheten, men med en ramme.
- Hvordan komponerer du et stykke som skal være fritt, eller delvis fritt?
- Det er ikke vanskelig. Det er å ta utgangspunkt i noe du improviserer. Jeg er litt sånn nerd da, når det kommer til øving og det å ha en struktur på den tiden jeg er her. Jeg har et sånt øvingsopplegg på en time, et idéutviklingsopplegg for meg selv, og inni den skal jeg spille fem små improvisasjoner som handler om én ting. Og den første innskyttelsen som kommer inn, den skal jeg holde på med i to minutter, og så ferdig. Så tar jeg dem opp og hører på dem.

- Og hva handler det om?
- Nei, det kan være et intervall, det kan være en trill, en klang, en bevegelse, hva som helst.
- Så det er et musikalsk element?
- Ja, definitivt musikalsk element. Jeg prøver å lagre det i hodet. (Personlig intervju 14.3.2013)

Det er viktig for Dale at musikken hans skal være basert på improvisasjon eller være delvis improvisert. Dessuten viser han hvordan improvisasjon kan fungere som komposisjonsteknikk. Så når Dale fremfører låtene sine på scenen er også de komponerte elementene improvisert frem. Det er viktig å her minne om at improvisasjon ikke er et fenomen eksklusivt for jazzmusikk. Mange sjangre benytter seg av improvisasjon i ulik grad og det å ta utgangspunkt i noe man improviserer er en vanlig teknikk for komposisjon innen flere sjangre.

Dale introduserer her et poeng angående pianoets ideomatikk i forbindelse med improvisasjon som utgangspunkt for komposisjon:

- Tror du det er mulig å overføre ”solopianospill-idealer” over i ensemblespill? For eksempel til en combo. Idealer eller pianoelementer som det er fruktbart å ta ”tilbake” til ensemblespill?
- Jeg har prøvd litt på det. Det var et stykke jeg hadde spilt alene som jeg hadde skrevet for Trondheim Jazzorkester. Og det slo meg hvor vanskelig det var altså. Kanskje fordi man har den lyden av solo så sterkt selv. Jeg hadde skrevet ned alt jeg gjorde og bare orkestret det. Akkurat som om materialet var klart, at det bare var å plote det inn. Og det funka ikke så bra. Jeg vet ikke helt hvorfor. Men jeg tror det har noe med at ideen var så idiomatisk for et piano.
- Tror du at byggestenene, elementene du nevnte – altså, at en sang kan handle om en trill, en linje et intervall osv – forsvinner når de deles ut over flere instrumenter?
- Ja, det gjør de. (Personlig intervju 14.3.2013)

Musikalske ideer klinger ikke like godt i et orkester som i en solopianosituasjon, og en slik orkestrering av en solopianokomposisjon eller improvisasjon står derfor i fare for å miste sin identitet. Eyolf Dale har etter sitatsjekk i forbindelse med oppgaven kommentert dette utsagnet og mener han burde ha svart mindre bastant. Han mener han burde svart at elementene ikke nødvendigvis forsvinner når de orkestreres ut over flere instrumenter, men at man må være bevisst utfordringen det innebærer og forsøke å holde ekstra godt fast på ideen. Av samme årsak kan det

argumenteres for at pianoets egenart har større mulighet til å tre tydeligere frem slik det ble foreslått i kapittel 2.1.

Begreper som *spontanitet* og *friskhet* tyder på at Dale mener slike kvaliteter ved musikken kan høres og oppfattes, også av publikum. Dette tydeliggjøres når Dale sier at det å gjennomkomponere en låt ville vært et problem for ”lyden jeg er ute etter”. Dette underkapittelets tittel, ”lyden av improvisasjon” er hentet fra dette sitatet. Med *lyd* menes det klanglige inntrykket improvisasjon gir. På spørsmål om hvorvidt publikum ville hørt forskjell på en gjennomkomponert låt og en fritt improvisert låt under en konsert, forstår jeg derfor Dale dit hen at muligheten i alle fall er tilstede, og at det er noe han bevisst forholder seg til gjennom å ikke gjennomkomponere sin musikk.

Der Dale ønsker at musikken hans ikke skal låte for satt eller for stivt, og trekker frem spontanitet og friskhet som to viktige elementer, velger Helge Lien i større grad å fokusere på at det improviserte i hans musikk skal fremstå helhetlig og – etter et kort resonnement – nærmere komponert.

- Tror du publikum oppfatter musikken din som fritt improvisert?
- Det er veldig vanskelig å si. Jeg tror ikke jeg har kommet langt nok enda med dette uttrykket til at det står ut så veldig klart for folk som hører på. Det er et stykke igjen til det.
- Men vil det være et mål for deg at det høres tydeligere eller klarere ut?
- Ja, det er jo alltid et mål.
- Skulle du helst sett at folk oppfattet musikken din som komponert?
- Nei altså, musikk er musikk liksom. Om det oppfattes sånn eller slik er ikke så viktig for meg, men jeg tror på en måte at når noe er komponert så gjør det at det er en fremdrift i det. Det er en historie som fortelles. Og det er jeg interessert i at det skal være. Jeg er ikke så interessert i sånne konseptuelle strekk, hvor det er ett eller annet konsept som bare *er* der. Det kjeder meg bare. Fri improvisasjon er jo ofte sånn, opplever jeg. Det interesserer ikke meg så veldig. Det er helt klart et mål at musikken skal oppleves... ja hvis jeg føler at dette kunne vært skrevet, at jeg står for hver tone i det så er jeg veldig fornøyd. At det er helhetlig og at det er en logisk framdrift og samtidig en uforutsigbarhet. (Personlig intervju 23.10.2013)

Det er viktig å påpeke at Dale og Lien ikke nødvendigvis representerer to motstridene eller veldig ulike holdninger. Dales musikk fremstår i aller høyeste grad som gjennomtenkt og helhetlig, men

han ønsker å unngå at musikken oppfattes for langt mot komposisjonsiden av linjen komposisjon-improvisasjon, en linje som forøvrig er konstruert med tanke på denne oppgaven, og ikke en skala utøvere vanligvis forholder seg til. Ut i fra intervjuene kommer det frem antydninger om at komponert musikk har noen kvaliteter improvisert musikk ikke har, og omvendt, selv om det er mulig å tilføre elementer fra den ene til den andre. Skalaen fra improvisasjon i den ene enden til komposisjon i den andre er derfor hensiktsmessig for denne oppgaven, da den er med på å forklare utøvernes syn på egen musikk.

Lien trekker frem begreper som *klarhet*, *fremdrift* og *logikk*, og tar på den måten et noe annet standpunkt enn Dale. Lien påpeker han at han ikke er så opptatt av om publikum oppfatter musikken hans som improvisert eller komponert, men er likevel tydelig på at han ønsker et tilnærmet gjennomkomponert uttrykk for sin egen musikk. Hans første reaksjon tyder imidlertid på at publikum ikke skal behøve å forholde seg til en slik problemstilling, men målsettingen for improvisasjonen er å oppnå en del gjennomkomponerte kvaliteter. Lien påpeker dessuten at platen *Kattenslager* er fullstendig improvisert uten skisser eller skrevne motiver, men ønsker at en del musikalske kjennetegn ved komponert musikk, som logikk, naturlig form og fremdrift skal prege hans improviserte musikk. Sitatet ”musikk er musikk” stemmer forøvrig godt overens med Ellis Marsalis’ sitat i Weisethaunets artikkel om improvisasjon: ”Yet as jazz pianist Ellis Marsalis strongly emphasized in another interview, in his view, in jazz, ’what is played’ is always more important than the fact that the music is improvised” (Weisethaunet 1999: 148). Om musikken er improvisert eller komponert er ikke så viktig, verken for Marsalis eller Lien.

Bugge Wesseltoft mener at spørsmålet om hvorvidt og hvordan improvisasjon oppfattes av publikum er litt unødvendig, men tror selv at de fleste lyttere i den aktuelle målgruppen vil oppdage og sette pris på improvisasjon også i en solopianofremføring.

- Det vil jeg tro. Altså, hvis man ikke er så veldig interessert i musikk, så vet man jo ikke om de mekanismene i improvisasjon uansett. Så det spiller i grunn ingen rolle. Det viktigste er jo hva de får ut av musikken. Jeg er ofte lei av at man i kunst hele tiden skal forstå alt. Kunst er jo en opplevelse. Du trenger jo ikke forstå, du kan jo kjenne på det og prøve å bare oppleve.
- Om da musikken er improvisert, er det kun tilleggsinformasjon for dem med peiling og for din egen del som utøver?
- Nei altså, det er det jeg mener, at du kan ha forskjellige lag av det å oppleve noe da. Du kan jo oppleve noe på kunnskapsnivå, at du kjenner forhistorien og... Altså, når jeg spiller *Songs* [Wesseltofts soloalbum med

standardlåter], så kan de som har hørt låtene før forholde seg til det. Nikke litt sånn og tenke at 'der kom den ja'. Men mitt mål er jo at alle skal få noe ut av det uansett om man har hørt den låten før eller ikke. At det er opplevelsen som er i sentrum. (Personlig intervju 12.9.2013)

Wesseltoft trekker frem to ulike former for opplevelse av musikk, opplevelse på kunnskapsnivå og "bare opplevelse", og opplever at det finnes flere lag å oppleve musikk på. Han setter, slik jeg ser det, ikke en form for opplevelse høyere en annen, men mener at "forståelse" ikke er den mest relevante tilnærmingen i denne sammenhengen. Dagens kunstkonsumenter bør ikke være for opptatt av å forstå kunst på et intellektuelt plan. Den type opplevelse, slik jeg forstår Wesseltoft, er nemlig ikke bedre enn den opplevelsen man får uten de forkunnskapene et musikkutdannet publikum har for eksempel.

Det kan argumenteres at det å *ikke forstå* kunst, for eksempel et bilde eller en skulptur, hindrer publikum i å nyte eller å få en god opplevelse i møte med den. I et slikt eksempel bør vi kanskje også regne med at kunstnerens intensjon kan være å provosere eller å få publikum til å reflektere over et tema. Det er ikke et ukjent tema at publikum kan oppleve å mislike kunst de ikke forstår. Dette er en holdning Wesseltoft mener jazzmiljøet har skapt selv, og understreker at publikum ikke behøver å "forstå musikken" for å oppleve den. Han peker på at publikum med relevante forkunnskaper kan få en annen opplevelse enn dem uten den samme kunnskapen, noe vi kan anta gjelder alle sjangre. Det kan virke som om Wesseltoft, i eksemplet med platen *Songs*, først og fremst tenker på kjennskap til låtenes historie når han bruker begrepet "forståelse", men nevner også begrepet "mekanismer", og peker i så måte også på musikkteoretisk kunnskap.

Wesseltoft sier han er lei av at publikum tror at forståelse av musikkens parametre – enten de er musikalske, kontekstuelle eller kulturelle – skal ligge til grunn for å "få noe ut av" musikken hans. Han ønsker med andre ord en personlig og individuell musikkopplevelse uavhengig av forkunnskaper for sine lyttere. Han understreker at det finnes flere lag å oppleve musikk på, og ønsker dessuten en "flott opplevelse" som publikum kan ta del i sammen. Opplevelsen er i sentrum, enten den er ispedd musikalsk kunnskap eller ikke, og er både individuell og felles.

På spørsmålet om for hvem improvisasjon er viktig, påpeker Wesseltoft at improvisasjon kun er verktøyet som brukes, og avfeier nærmest spørsmålet som uinteressant. Hvilket verktøy som brukes – la oss her bruke komposisjon og improvisasjon som ytterpunktene – har en selvsagt sammenheng med det klanglige resultatet, men om musikken er improvisert eller komponert har ifølge Wesseltoft ingenting å si for publikums opplevelse. Sammenligningen til billedkunst er

kanskje ikke helt god, da forståelse av billedkunst i mange tilfeller handler om å forstå hva bildet skal illustrere, men sammenligningen gir likevel et eksempel på hvordan publikum kan ha et ønske om å forstå kunst, selv om dette ikke er kunstens egentlige hensikt eller kunstnerens ønske.

Dale forteller at improvisasjon han er ute etter en bestemt lyd når han lager musikk. Vi kan regne med at begrepet lyd i dette tilfellet betyr *sound*. Begrepene *spontanitet*, *friskhet* og *lyd*, indikerer at improvisasjon har hørbare kvaliteter som komposisjonsteknikker ikke har. Lien og Wesseltoft tar et noe annet standpunkt og velger å trekke frem at det viktigste ikke er om musikken er improvisert eller komponert, men at den gir en opplevelse. Lien velger å trekke frem en del elementer han mener kjennetegner komposisjon som han benytter som idealer for hvordan hans improviserte musikk skal fremstå. Wesseltoft innfører et nytt tema når han begynner å snakke om musikkopplevelse, og det er tydelig at publikums opplevelse av musikk er viktigere enn om musikken er improvisert eller ikke. Han svarer derfor på det ene temaet ved å belyse et annet aspekt enn jeg som intervjuer hadde forventet. Dette er et tema som blir diskutert videre i hoveddel 2.

4.1.1 Komposisjon som improvisasjonens motpart

Improvisasjon er i seg selv en egen form for skaping og komponering av musikk, en egen prosess og et verktøy. Ut i fra intervjuene er det mulig å argumentere for at det finnes hørbare kjennetegn ved improvisasjon som er anderledes enn kjennetegn ved gjennomkomponert musikk. Slik jeg forstår Lien, Marsalis og Wesseltoft, er ikke det ene et bedre verktøy enn det andre. Lien virker å være en tilhenger av et logisk, naturlig og komponert uttrykk, men fordi han velger å ikke benytte tradisjonell komposisjon er det dessuten tydelig at det også for han, som for Dale, ikke ville vært tilfredsstillende å komponere musikken på forhånd. Med andre ord ønsker pianistene både improvisasjonens karakter og kompositoriske virkemidler.

Her må det minnes på at det innen jazz, og sannsynligvis alle sjangre, ikke eksisterer total fri improvisasjon i den forstand at alle utøvere til en hver tid er påvirket av, og selv står i en sjangerhistorisk sammenheng. Det vil alltid finnes standarder og idealer for hva som er ”hipt” eller ”kult” og hva man bør unngå. Det at en improvisasjon kan ha kompositoriske kvaliteter er på den måten nærmest selvsagt, da en utøver etter alt å dømme etterstreber etablerte musikalske idealer. Å improvisere defineres som nevnt av mange som ”komposisjon i øyeblikket” (Berliner 1994: 193).

Dale mener at spontaniteten og friskheten oppleves sterkere gjennom å benytte improvisasjon, også for lytterne. Det vil ikke nødvendigvis si at Dale mener at musikkens verdi øker, eller at det å improvisere er en høyere rangert kunstform enn andre, men at improvisasjon gir

et klanglig inntrykk med økt ønsket spontanitet som komposisjonsteknikker ikke gir. Det klanglige resultatet er anderledes ved improvisasjon og Dale ønsker dette uttrykket for sin musikk. Lien på sin side ønsker – konfrontert med den konstruerte skalaen komposisjon-improvisasjon – i større grad at musikken godt kan oppfattes komponert, men er tydelig på å skille komponert uttrykk fra ”stivhet”. Han er langt på vei enig i Dales eksempel angående spontanitet i Mozarts musikk og utdyper sitt syn slik:

- Det er noe med at virkelig bra komponert musikk ikke låter stivt og tvangstrøye. Hører du på Mozart så låter det ikke sånn, selv om det er utskrevet. Så det trenger ikke høres ut som om det er komponert. Jeg tenker ikke over at det er komponert når jeg hører på Mozart. Men i Eyolf sine ting, for eksempel, så tenker jeg jo på at ”dette har han lagd”, ”her spiller han solo”. (Personlig intervju 23.10.2013)

Dale påpeker at nedskrevet musikk kan 1) oppleves spontan, men 2) ikke like spontan som improvisert musikk. Lien sier seg enig i punkt 1, men åpner også for at komponerte elementer i musikk som inneholder mye improvisasjon kan få et mer umiddelbart ”stivt” uttrykk enn gjennomkomponert musikk. Altså at improvisert musikk med komponerte elementer kan låte like *lite* spontant som Dale mener komponert musikk kan gjøre. Dette fordi en lytter av improvisert musikk er mer bevisst det faktum at det eksisterer improvisasjon i musikken, og at improvisasjon er ”noe annet en komposisjon”. Når man på den annen side lytter til gjennomkomponert musikk, eksisterer ikke improvisasjon og komposisjon som to ulike angrepsmetoder (selv om komposisjonen godt kan være en nedskrevet improvisasjon), og dermed er det uinteressant å tenke i de baner i det hele tatt.

I denne sammenheng er det viktig å påpeke at Lien ikke bruker dette som et argument for å nedvurdere Dales musikk, eller for å sette komponert musikk høyere enn improvisert musikk. Han trekker kun frem det faktum at uten improvisert musikk, finnes heller ikke oppfattelsen av komposisjon som improvisasjonens tilsynelatende – men ikke nødvendigvis egentlige – motpart.

4.1.2 Spontan komposisjon og komponert spontanitet

Dales musikk har et tydeligere komponert uttrykket og utgangspunkt enn Liens. I begge tilfeller finnes tydelige tema og klare identiteter for de ulike låtene, likevel er Dales komposisjoner i mine ører noe tydeligere i formen, som også ofte er mer konvensjonelle enn formene på Liens improvisasjoner. Kan det tenkes at de begge, ved å være bevisste sin angrepsmetode, ønsker å unngå den fallgraven som ligger deres utgangspunkt nærmest? At dersom utgangspunktet er en komposisjon, slik tilfellet er hos Dale, så er det viktig at spontaniteten og friskheten bevares, mens

dersom utgangspunktet er fri improvisasjon som på Liens *Kattenslager*, så er det viktig at alt fremstår helhetlig? ”Any good composer, that is, tries to give some spontaneity to his forms, and conversely, any good improviser tries to give some form to his spontaneity” (Keil og Feld 2005).

Her er dessuten Keil helt enig med Dale i at spontanitet er et selvfølgelig produkt av improvisasjon. Men Keil er også helt tydelig på at det er mulig å komponere spontanitet inn i musikk, slik Lien mener. Dale ville nok, konfrontert med Liens tanker om logisk fremdrift og helhetlig uttrykk, sagt seg enig, noe som kommer til syne i sitatene ”du må ha det friske samtidig som du har en intensjon” og ”man må ha den friheten, men med en ramme”. Begrepene ”intensjon” og ”ramme” mener jeg stiller seg i samme kategori som ”logisk fremdrift” og ”helhetlig uttrykk”. Men kanskje trekker ikke Dale dette frem like tydelig som Lien, da hans utgangspunkt er delvis komponerte låter, mens Lien improviserer uten noen form for skisser eller nedskrevne elementer. Og kanskje er det derfor tilsvarende viktig for Lien å gjøre sin improviserte musikk så tydelig og logisk som mulig.

Som nevnt tidligere kan mye nordisk jazz og mye moderne jazz generelt – Dale og Liens musikk inkludert – fremstå ganske likt et samtidsmusikalsk uttrykk, som dog med innspill av improvisasjon stort sett er gjennomkomponert musikk. Jeg brukte John Cage som eksempel og spurte Dale om han er enig i at komplisert komponert musikk kan høres improvisert ut:

- Hva tenker du om musikk a la John Cage, som enkelte mener er så komplisert skrevet at den kan høres improvisert ut? Synes du det høres improvisert ut?
- Nei jeg synes ikke det. Det er veldig hårfine grenser altså. Det er noe med den konsentrasjonen. Hvis konsentrasjonen blir for høy i detaljene og akkurat plasseringen. Det er vanskelig å ha to perspektiver, museperspektiv og det fulle perspektivet. Så man må ha noe som er midt i mellom, synes jeg da, for at det skal fange min interesse. (Personlig intervju 14.3.2013)

Jeg forstår igjen Dale slik at han mener at enkelte kvaliteter ved improvisasjon er klanglige og at improvisasjon fører med seg andre typer uttrykk enn komposisjon. Et for stort fokus på detaljer vil ifølge Dale resultere i at opplevelsen av improvisasjon blir mindre, og videre at opplevelsen av friskhet og spontanitet minker.

4.1.3 Improvisert musikkets kvaliteter

Det hersker, slik jeg ser det, noe delte meninger intervjuobjektene seg i mellom om hvordan improvisasjon skiller seg fra komposisjon med tanke på sound – gitt at improvisasjon produserer et annet sound enn komposisjon, noe jeg mener intervjuobjektene antyder. De er enige i at begge angrepsmetodene har hørbare kjennetegn, men er litt uenige i hvor langt den ene formen kan trekkes over i den andre, for eksempel hvor spontan en komposisjon kan fremstå. Det virker imidlertid som om de ikke er så interessert i å betrakte musikken som oppstår ved improvisasjon anderledes enn komponert musikk. De virker enige i at improvisert musikk har visse kvaliteter komposisjon ikke dekker. Samtidig peker Lien på at komponerte elementer i en ellers improvisatorisk musikktype kan fremstå mindre spontant enn gjennomkomponert musikk, da improvisasjon åpner for bevisstgjøring av de to som ulike verktøy. Så når Dale mener at improvisasjon fører til sterkere friskhet og spontanitet enn komposisjon, er ikke Lien like tydelig på om han er enig i dette, og frykter rotløsheten improvisasjon kan bringe med seg dersom konsentrasjon, særlig overfor form, neglisjeres. Alle tre virker opptatt av at publikum ikke skal oppsøke en intellektuell forståelse av mekanismene i musikk. Det vil ikke føre til en større eller bedre musikkopplevelse. Musikkopplevelsen er det viktigste, uavhengig om den er intellektuell eller emosjonell, selv om det er mulig å oppleve musikk på mange ulike plan. Dette vil bli diskutert videre i hoveddel 2.

4.2 Musikalsk logikk

Som nevnt er metaforbruk veldig vanlig når man snakker om musikk. For Dale er det viktig å behandle improvisasjon – og komposisjonen en improvisasjon kan utgjøre grunnlaget for – som en historie.

- Men det er ett hovedmantra og det er grunnideen; å aldri glemme hvor man kom fra. Det er det viktigste av alt. Det er jo gjerne et element i en musikalsk idé som gir deg en god følelse. Og aldri glemme det. Altså, når man jobber videre og begynner å eksperimentere og snu og vende på ting, så tror jeg det er viktig å alltid gå tilbake til det første. Litt som en forfatter som skriver en roman. Han må alltid tilbake for å sjekke hva karakteren sa på side femti, det må stemme overens med det han sier på side hundre. At man ikke kan glemme hvor man kom fra, for da blir det rotløst. (Personlig intervju 14.3.2013)

Også Wesseltoft har en lignende holdning til idébehandling i improvisasjon og komposisjon, og utdyper:

- Når jeg går på scenen har jeg egentlig bare et vokabular eller et verktøy og noen rammer for hva jeg har lyst til å drive med, og så prøver jeg å skape ting ut fra det der og da. Bruke det verktøyet og holde meg til det og aldri liksom hive inn en million nye ting.
- Har du da valgt ut rammene i forkant?
- Jeg velger konsepter og jeg velger å være tydelig. Jeg tror det er veldig viktig å være tydelig overfor dem som hører på. At ”dette er det” og ”dette er det”. Hvis du klarer å kommunisere det tydelig så tror jeg folk kan være med på reisen på en helt annen måte. Det handler jo litt om kjerneverdiene i musikk, det å ha en kjerne som skal være utgangspunktet. Om du skal skape noe, så må du ha noe å skape noe mot. Altså du må ha en kjerne og så må man gjøre ting rundt den. Du kan sammenligne det med en diskusjon. Og når man føler man har fått diskutert alle delene av den kjernen kan man bytte kjerne. Da tenker jeg at det må man være veldig nøye med, å ha det klart for seg. En kjerne kan være en lyd for eksempel. Nå jobber jeg med denne lyden, og de andre kan forholde seg til det. Så etter to minutter slutter ikke jeg med den lyden og begynner med noe helt annet liksom. Da holder jeg på med den lyden en stund og prøver å etablere den, og så kan man gå videre. Mens for eksempel hvis du spiller rytmisk musikk [i motsetning til improvisert musikk] eller låter, så er jo *det* kjernen, og da er det mye lettere å forholde seg til. Uten kjerne så er musikk nesten umulig å følge med på.
- Men tenker du at det for solopianospill er vanskeligere å bevare en kjerne enn med komp? Da man ikke alltid kan spille alt på en gang?
- Jo, men da må du moderere pianospillet ditt så du... altså du trenger ikke å erstatte alt, men du kan beholde den kjernen likevel. Kjernen kan være en puls, den kan være et sett med harmonier, den kan være et lite ostinat. Det er veldig veldig viktig å prøve å etablere en sånn kjerne og prøve den ut en stund. Og å stole på at den også i seg selv er ok å høre på. (Personlig intervju 12.9.2013)

Wesseltoft forklarer begrepet ”kjerne” ganske tydelig. Slik jeg ser det dekker dette begrepet et ganske likt prinsipp som Dale beskriver når han bruker ordet ”grunnidé”. En kjerne er det som er utgangspunktet for et musikalsk forløp. Den behøver ikke, slik Wesseltoft utdyper, nødvendigvis være en bestemt akkordprogresjon, slik en låt kan være kjernen for en improvisasjon, men den kan være en tydelig puls eller et annet element eller konsept. Jeg er litt usikker på om Wesseltoft mener at vokabular og verktøy også er andre eksempler på kjerner, eller om disse tilpasses etter hvilke kjerner som brukes til en hver tid. Man kan nemlig tenke at vokabular peker på det tonespråket som kjennetegner Wesseltoft. Verktøy kan peke direkte på improvisasjon. Samtidig kan begge disse begrepene være eksempler på rammer han setter for seg selv, for å avgrense hva et stykke skal handle om. Dette i likhet med Dale som sier en låt kan handle om ”en trill, en klang, en bevegelse, hva som helst” (Personlig intervju 14.3.2013). Disse elementene kan forstås som eksempler på Wesseltofts bruk av begrepene verktøy og vokabular.

4.2.1 Indre kommunikasjon

”When I play, it’s like having a conversation with Myself.” – Max Roach (Berliner 1994: 192)

Dale og Wesseltoft sammenligner improvisasjon med narrative fortellinger og diskusjon, og her trekker også Lien frem uttrykk fra samme begrepskategori, som *karakterer* og *samtaler*:

- Jeg synes det er veldig vanskelig å holde tredimensjonalitet. Det som er spennende med samspill med andre er jo at det er flere ting som – at det er samtaler, og at det er flere typer karakterer kanskje – som spiller sammen og som kontrasterer hverandre. Og det må man jo projisere når man spiller alene og. Tredimensjonalitet er en del av det, men også det å ha forskjellige karakterer i musikken da, at man tegner opp forskjellige typer som på en måte kontrasterer og kanskje har konflikt og som utvikles hver for seg.
- Kan du utdype begrepet ”tredimensjonalitet”?
- Ja, det er veldig viktig for meg. Jeg legger i det at det er en forgrunn og en bakgrunn og gjerne en mellomgrunn. Jeg tenker kompositorisk nærmest. Jeg synes det må være en dybde innover og gjerne også nedover, det er mer abstrakt, men innover hvertfall da, at det er noe som er i forgrunn og noe som er i bakgrunn og det spennet i mellom der. Og der kan man jo bruke konkrete komposisjonsteknikker for å få fram det som man vil. Det jeg er veldig opptatt av er hvordan ting fungerer relativt i forhold til hverandre. Graden av uforutsigbarhet er veldig ofte det som avgjør om noe kommer i forgrunn eller i bakgrunn. Hvis man har noe som er forutsigbart, for eksempel at det er ett intervall, og setter det sammen med en frase som veksler mer i intervallstørrelsene. Hvis alle andre parametere er så like som mulig, så vil den stemmen med ulike intervallstørrelser tre fram. På den samme måten fungerer alle mulige parametere. En frase med større dynamiske utsving i seg, vil stikke seg frem i forhold til en frase som har jevnere dynamikk. (Personlig intervju 23.10.2013)

Liens bruk av det han omtaler som ”tredimensjonalitet” er med på å skape de ulike karakterene og samtalene i musikken hans. Ved å skape tydelige motiver og elementer som kontrasterer, er det lett å følge historien i Liens tilsynelatende frie uttrykk. På sporet ”Knyt og Kna” fra soloplaten *Kattenslager* presenterer Lien det jeg oppfatter som et godt eksempel på nettopp dette. Sporet starter med to tydelige elementer; ett stakkato bassostinat i venstre hånd og en friere melodi i høyre hånd som sirkler rundt et tonalt senter, også denne ganske spretten om ikke stakkato. Både navnet på låten – som i tillegg til å være to verb også kan fungere som navn – og denne åpningen gjør det naturlig å tenke seg dette som to karakterer, slik Lien bruker begrepet i sitatet over. Måten Lien lar låten utvikle seg på er veldig interessant. Gjennom hele opptaket eksisterer nemlig kun disse to karakterene. Det presenteres ingen nye elementer som fremstår som egne karakterer og det foregår på den måten en tydelig samtale eller historie mellom disse to. Mengden uforutsigbarhet i høyre

hånd gjør at denne i større grad havner i forgrunn enn bassostinatet, selv om dette også trer mer frem der melodikarakteren holder seg til mer forutsigbare veier eller der ostinatet får spille alene. Det kan hevdes at akkordene som oppstår i høyrehånd utover i låten er en ny karakter i tillegg til de to hovedkarakterene, men fordi akkordene spilles i høyre hånd og med en tydelig sammenlignbar grad av stakkato som melodikarakteren i utgangspunktet har, tilsvarende styrkegrad og en slags påståelighet er det nærliggende å tolke akkordene som en annen side ved melodikarakteren fremfor en ny karakter. Dette underbygges av at disse akkordene fremstår som melodisk variasjon, aldri som akkompagnement til melodien. De plasseres med andre ord i forgrunnen. Ved å ikke inkludere en karakter som okkuperer mellomrommet mellom forgrunn (melodi) og bakgrunn (ostinat), skapes en meget tydelig og konkret interaksjon eller samtale mellom disse to, og det blir enkelt for lytteren å følge det narrative forløpet.

Blant andre teknikker Lien benytter seg av, spiller han på låten "Furulokk" en improvisert melodilinje som utvikler seg og blir mer kompleks over tid, mens han med venstre hånd trykker ned flere og flere tangenter uten at hammerne treffer strengene. Dette gjør at strengene klinger med det som spilles i melodien. Etterklangen vokser på den måten utover i fremførelsen og fungerer som et eget musikalsk element, en egen karakter med en selvstendig utvikling over tid.

Berliner bruker begrepet *internal dialogue* (Berliner 1994: 193) som et bilde på hvordan utøvere forholder seg til deres egne ideer. Utøveren responderer på egne motiver og fraser lik en samtale mellom de spilte frasene. Berliner foreslår helt konkrete teknikker til logisk fremgang etter en spilt frase, og mener den mest åpenbare er "by pausing briefly after an initial statement, then repeating it, perhaps with minor changes such as rhythmic rephrasing. This also allows time for the player to conceive options for the subsequent phrase's formulation" (Berliner 1994: 193). Slik jeg ser det avmystifiserer Berliner tankegangen om narrativ logikk eller samtale i improvisasjonen gjennom blant andre dette teknikkeseksemplet. Det finnes, i følge ham, helt konkrete teknikker som gir utøveren mulighet til å tenke logisk og til å utvikle en logisk improvisasjon over tid.

Intervjuobjektene i denne oppgaven virker å ha en noe mer filosofisk holdning til improvisasjon, og kanskje er dette tegn på kulturelle forskjeller mellom Norge og Amerika, uten at jeg kan si noe sikkert om dette basert på funnene i denne oppgaven. Berliners strukturelle syn på improvisasjon presenteres dessuten i delkapittel 2.2. Samtidig kan det tenkes at denne oppgavens intervjuobjekter ville benyttet en mer strukturell tilnærming i en undervisningssituasjon. Slik Ingrid Monson påpeker har jazzmusikere en tendens til å omtale musikk i metaforer når de kommuniserer med andre musikere selv om de er opplært i vestlig musikkteori.

When describing the effective deployment of these musical resources with other musicians in the context of jazz performance, however, they often prefer metaphorical description for its ability to convey the more intangible social and aesthetic dimensions of music making. (Monson 1997: 92)

Holdningene oppgavens tre intervjuobjekter har til musikalsk logikk og improvisasjon er av en mindre konkret art enn et eksempel som Berliner trekker frem kan dekke. Samtidig forklarer ikke Berliner hvorfor det oppleves logisk å ta en pause mellom to fraser, men det gir i alle fall utøveren et konkret tips til hvordan lettere lytte til seg selv. Slik jeg forstår Berliner vil dette gi utøveren større sannsynlighet til å produsere et resultat som oppfattes logisk og naturlig.

Lien beskriver her hvordan en opplevd musikalsk logikk var avgjørende i forbindelse med utvelgelse av opptak til platen *Kattenslager*.

- Hvordan bestemte du hva du tok med på platen og hva du valgte bort [etter opptakene var gjennomført]?
- Nei, det er hvis jeg føler at jeg fikk til strekk som henger sammen. Selv om en del av musikken er ganske abstrakt så har jeg tenkt ganske sånn klart kompositorisk, og jeg kan skjønne hva jeg har tenkt. Jeg tenker jo kompositorisk og prøver så godt jeg kan å til en hver tid bruke komposisjonsteknikker. Og da må man jo på en måte lage ting så enkelt at man faktisk kan skjønne hva det er som foregår, også begynne å modulere det på ulike måter. Så det er jo det jeg er ute etter, at jeg har fått til litt sånn helhetlige komposisjoner som jeg opplever som logiske fra A til B. Og samtidig at det er en slags energetisk framdrift i det. At jeg ikke detter av, men at jeg synes det er interessant å følge hele strekket gjennom. (Personlig intervju 23.10.2013)

Lien opplever logiske improvisasjoner som vellykkede og sammenligner begrepet logikk med kompositoriske trekk og det at han selv kan ”forstå” hva han har tenkt. Liens ønske om logiske improvisasjoner som fremstår som helhetlige komposisjoner finner gjenklang hos Wesseltoft, som mener det må foregå en naturlig oppbygning over tid for at en solo skal være interessant.

- Hemmeligheten ligger i å skape dynamiske forløp. Miles Davis sa også det at ”music got to have some highs and some lows”. Så det handler om å bygge opp ting. Og når du er på toppen så er det jo i og for seg egentlig nådd fram. Da må man liksom ta det ned igjen og bygge opp på nytt. Så er det det å være så god at man kan kjenne på det når nok er nok. Det må ikke bli kjedelig, men det må samtidig ikke liksom gå for fort unna. Så det er jo veldig gøy. Jeg tror at en nøkkel der er jo det å hele tiden tenke at du har ett ekstra gir. Du kan legge inn et ekstra gir om du ønsker. Så du liksom ikke drar til, ikke sant. Ikke har mer å gi.
- Da er du låst?

- Nei, men da er du altså ferdig og det går bra da, det blir jo veldig ekstase, men da må du ned igjen etterpå. (Personlig intervju 12.9.2013)

Også pianist Fred Hersch er enig i at man etter å ha nådd ekstase, må trekke seg tilbake for å finne ut av hvilken retning man skal ta videre. Berliner skriver:

When improvisers reach "ecstatic states" during solos, they must eventually "pull back and ask, 'Where can it go from here?'" (Berliner 1994: 207).

Wesseltoft understreker her viktigheten av å utnytte hele tidsforløpet.

- Du begynner ikke med å brenne av alt på hovedretten med en gang. Du begynner med liksom en litt deilig forret, ikke sant? Og i en film eller en bok så er det en begynnelse og sånn er en konsert også. Det er en begynnelse og det er et forløp og det er en slutt. Man må våge å bruke litt tid på det. Ikke på en måte tenke at du skal sette folk i ekstase første sekund. Man må først komme inn i noe selv også må man prøve å dra folk inn og så må man sammen bygge noe over tid da. Og alt det der er ikke så lett når man sitter der aleine og spiller piano. (Personlig intervju 12.9.2013)

Wesseltoft utfyller Liens begrep "logikk" med den konkrete musikktekniske termen *dynamiske forløp* og bildet av en velkomponert middag. Wesseltoft forteller dessuten at han opplever dette som en større utfordring i en solosituasjon enn i en ensemblesituasjon.

4.2.2 "Storytelling"

Alle informantene bruker begreper som antyder at et logisk forløp i en improvisasjon eller en låt er blant de elementene som gjør en musikkopplevelse god eller spennende. Logikk er det begrepet jeg mener best oppsummerer besvarelsene i de tre intervjuene med ett ord. Et logisk musikalsk forløp er målet for fremførelser, både av komposisjoner og improvisasjoner.

En logisk formkurve er ikke nødvendigvis det samme som konvensjonell form. Slik jeg ser det, blant annet etter å ha lyttet til pianistenes musikk, trenger ikke musikkstykkene en gang ha konvensjonelle deler som vers, refreng, head og solo. Men det finnes likevel noe – stort sett åpenbart og lett begripelig – naturlig over hvordan låtene deres utvikler seg over tid. Dette "noe" er imidlertid vanskelig å sette fingeren på. Berliner beskriver musikalsk logikk blant annet gjennom to eksempler på utfordringer en musikkstudent møter på vei mot å mestre improvisasjon. Den første utfordringen er å kjenne en låts indre logiske struktur, det vil stort sett si dens akkordprogresjon, taktart og underdeling, for så å mestre det å spille rundt, eller å komplimentere den underliggende

strukturen (Berliner 1994: 262). Berliner viser til et eksempel der en student hadde problemer med å spille seg fra en toneart til en annen.

Only after analyzing vocabulary phrases whose movements described key changes and absorbing their general characteristics could he begin to invent new patterns that met the minimal requirements of logical harmonic practice, improvising through progressions with steady streams of harmonically correct pitches. (Berliner 1994: 263)

Frasene som spilles må med andre ord underbygge og forklare de harmoniske modulasjonene i låtens struktur, eller underbygge andre strukturelle eller musikktekniske kjennetegn ved den. Noe annet ville vært ulogisk.

Den andre utfordringen Berliner trekker frem er å bryte opp rekken av fraser til interessante ideer "thematically and rhythmically" (Berliner 1994: 263). Når man først lærer å improvisere over, og i samsvar med, en komposisjons indre musikalske struktur, begynner ferden mot det å skape en indre struktur i det man selv spiller som improviserende solist. Dette skjer gjennom å bryte opp rekken av noter i fraser og motiver samt skape et naturlig dynamisk forløp over tid. "It's often beautiful to start a phrase just before the end of one chorus and carry it over into the beginning of the next. Because that's such an obvious line of demarcation in the form, you want to dovetail that joint together" (Berliner 1994: 246). Slik forklarer Chuck Israel et enkelt grep for å skape flyt i en *solos* indre struktur der det er et brudd i *låtens* indre struktur.

Charles Mingus kritiserte, ifølge Israel, unge musikere som spilte de samme åttetakters frasene om og om igjen. "With great players like Louis Armstrong and Charlie Parker, you could never predict the places where they were going to breathe" (Berliner 1994: 246). Dersom vi antar at Mingus og Israel har et lignende syn på musikalsk logikk og form som denne oppgavens tre intervjuobjekter, kan vi anta at forutsigbarhet slett ikke er det samme som logisk form. Snarere tvert imot. Forutsigbarhet, eller kanskje mer nøyaktig, temaer og motiver som alltid plasseres på samme sted i en takt eller periode, er med på å bryte ned følelsen av naturlig progresjon og logisk form. Dette må ikke forveksles med det Wesselt oft omtaler som å "holde seg til en kjerne". Det å spille noe tydelig, repetitivt eller statisk, kan ha en meget stor effekt på oppbygningen i en låt, og være med på å skape forventninger i samspill med, eller i oppbygning mot, andre motiver. Det er med andre ord stor forskjell på å spille den samme frasestrukturen om og om igjen på grunn av manglende teoretisk eller teknisk overskudd, og det å spille et gjentakende motiv som et virkemiddel i en improvisasjon.

Et uttrykk Berliner bruker for å beskrive musikalsk logikk er ”storytelling” (Berliner 1994: 201), og slik jeg ser det oppsummerer og forklarer det musikalske logikk på en god måte. Wesseltoft, Lien og Dale ønsker alle fremdrift i deres fremførelser lik en man finner i en roman. Wesseltoft bruker nettopp denne metaforen i intervjuet. Dessuten hører Liens begreper som *samtaler* og *karakterer* inn under den samme begrepskategorien.

Berliner presenterer dessuten en annen type musikalsk logikk; ”fysisk” eller ”kroppslig” logikk (Berliner 1994: 208-209). Det er et fenomen som oppstår når en utøver forbinder to ulike musikalske motiver med hverandre fordi de har lik eller lignende motoriske bevegelser. Starten på en innøvd frase kan lett gli over i en annen innøvd frase, da kroppen opplever de to frasene som logiske ekvivalenter. Slik argumenterer Berliner for at en kroppslig musikalsk logikk finnes.

Muskelminne kan få en utøver til å spille feil, noe mange opplever ved innøving av nye fraser og linjer. Dermed er det ikke gitt at det *er* en musikalsk logisk sammenheng mellom den planlagte linjen og den feilaktig spilte, selv om utøveren opplever en sammenheng. Kroppen forbinder automatisk disse sammen, uten at tanken har slått utøveren før det skjer. Slike feil kommer som et følge av at utøveren forsøker å spille en idé som kroppen ikke får til. Ved å spille videre på den spilte ideen (dersom feilen forekommer live), bedriver utøvere det Berliner omtaler som *musical saves* (Berliner 1994: 209-216). Utøvere intervjuet av Berliner verdsetter *musical saves* som stor kunst. Under en konsert kan en utøver altså plutselig komme til å produsere et musikalsk motiv som fortøner seg anderledes enn ønsket, for så å jobbe videre med motivet til det er spennende og tilfredsstillende. Ved å ta utgangspunkt feilaktig spilte motiver, kan utøvere skape musikalske forløp som gir logisk mening ved å ta hensyn til motivets indre logiske struktur, og binde det mer og mer opp mot låtens indre struktur.

For å beskrive musikalsk logikk bruker intervjuobjektene metaforiske begreper under kategorien *kommunikasjon*. Det viser seg dessuten at de bruker mange av de samme begrepene. Det synes å være enighet om at det finnes konkrete idealer for hva som er logisk; en allmenn oppfattelse av musikalsk logikk. Intervjuobjektene presenterer hver sin forståelse av hva de mener objektivt sett er logisk, ikke hva de som individer opplever logisk. Det at begrepene som benyttes er såpass like i alle intervjuene, kan tyde på at en slik universell logikk finnes. Vi bør likevel regne med at det finnes kulturelle, historiske og sjangermessige ulikheter.

Miles Davis sier følgende i et intervju med jazzmagasinet *DownBeat* i desember 1969:

”When you play, you carry them [motiver] through till you think they’re finished or until the rhythm dictates that it’s finished and then you do something else. But you also connect what you finished with what you’re going to do next. So it don’t sound like a pattern.” (Alkyer 2009: 139)

Jeg forstår sitatet dit hen at ved å koble sammen den sist spilte musikalske ideen med den neste, vil ikke det man spiller høres ut som et planlagt mønster eller en oppskrift, men fremstå som en naturlig progresjon. Jeg forstår det slik at ordet *pattern* i denne sammenhengen betyr *noe innøvd* eller *noe stivt*, og i så måte et negativt begrep, ikke et *mønster* som i et musikalsk motiv. Og nettopp gjennom dette sitatet forteller Davis at det finnes en logikk i den første frasen som leder over i den neste. Sitatet kan forstås også forestå dit hen at når motiv A er ferdigspilt må det bindes sammen med motiv B, helt uavhengig av hvilke musikalske kvaliteter de består av. Det innebærer at det enten må 1) spilles noe mellom motivene, eller 2) at slutten på motiv A, eller starten på motiv B må endres slik at de stemmer logisk overens med hverandre. Davis foreslår ingen konkret forklaring på hva som er logisk, men foreslår at musikalsk logikk finnes og at den bør brukes slik at en solo ikke låter stivt eller innøvd.

Et annet eksempel Berliner presenterer på hvordan oppnå logisk fremdrift er Chuck Israels råd for hvordan holde på publikums interesse:

Israels argues that, typically, repeating a figure twice is enough unless the artist changes one or more of its elements the third time. On the other hand, artists may repeat an improvised four-bar phrase three times within such structures as the blues, because ”at least the changing tension of the phrase against the harmony gives it some variety.” (Berliner 1994: 196)

Dette mener jeg antyder at både Berliner og Israel forholder seg til en slags universell logikk, at noen teknikker for idébehandling er mer logiske enn andre. Ut i fra Berliner og hans intervjuobjekter, og ut i fra intervjuene gjort i forbindelse med denne oppgaven, mener jeg det er nærliggende å definere logikk ut i fra eksemplet med motiver som repeteres og endres. Så lenge det forekommer likheter eller beslektede størrelser i ett eller flere musikalske parametre vil sannsynligvis to motivers forhold oppleves logisk.

Når man likevel ikke helt klarer å sette fingeren på hva det musikalske logiske er, kan det være vanskelig å se forskjellen på musikalsk logikk og kroppslig musikalsk logikk. Forskjellen ligger delvis i intensjonen bak den spilte frasen. Spiller man noe som føles naturlig for hendene, er frasen

kroppslig logisk, men ikke nødvendigvis musikalsk logisk. En frase kan være både kroppslig og musikalsk logisk, men en musikalsk logisk frase er ikke nødvendigvis en kroppslig logisk frase.

4.3 Oppsummering av del 1

Lyden av improvisasjon, eller improvisasjonens klanglige kvalitet, beskrives av Eyolf Dale som mer spontan og frisk enn lyden av komposisjon. Han mener imidlertid i likhet med Lien at friskhet og spontanitet også kan oppnås ved komposisjon, men de er ikke enige om hvor mye spontanitet det er mulig å oppnå ved å spille ferdigkomponerte musikkstykker. Lien er selv opptatt av å prege sin egen improviserte musikk med elementer som kjennetegner komponert musikk. Wesseltoft er ikke særlig interessert i diskusjonen og velger å rette fokus mot at det er lytterens musikkopplevelse som er det viktigste, uavhengig hvilken teknikk som benyttes av utøveren.

Gjennom ulike metaforer viser alle de tre pianistene at musikalsk logikk er et nøkkelord og et mål. Best oppsummert gjennom begrepet ”storytelling” antydes musikalsk logikk å være noe universelt. På samme måte som at ord først gir mening når de settes i en grammatisk og språklig riktig sammenheng, får musikalske motiver mening først i en musikalsk logisk sammenheng.

5. Hoveddel 2 – Publikum og musikkopplevelse

5.1 Forhold til publikum

Jeg mener jo at kunst, hvertfall musikk, nei egentlig all kunst har sin verdi i møte med den som opplever det.
– Bugge Wesseltoft (Personlig intervju 12.9.2013)

I løpet av intervjuene trakk ofte intervjuobjektene frem temaer som angår generelle kvaliteter ved musikk. Det viste seg nødvendig å snakke om musikk i generelle termer for å belyse improvisasjon som tema. Grunnen til dette kan antas å være at improvisasjon kun er én form for musisering, og at improviserende musikere derfor vil forsøke å oppfylle idealene og standardene man som utøver føler ligger til grunn for god musikk generelt.

Kommunikasjon med publikum ble av alle intervjuobjektene trukket frem nærmest som den viktigste pekepinnen på hvorvidt en konsert fungerer bra eller ikke. I dette kapittelet vil jeg finne ut hvordan intervjuobjektene selv opplever kommunikasjon med publikum, hva de selv gjør for å skape og opprettholde god kommunikasjon med publikum samt hvordan de opplever å spille solopiano sammenlignet med det å spille i et ensemble.

5.1.1 Musikk for eliten – publikum, forståelse og bevegelse

Ifølge Bugge Wesseltoft har jazzmiljøet en tendens til å verdsette intellektuell forståelse av musikk. Det mener han fører til at miljøet kan fremstå ekskluderende.

- Jeg synes for eksempel jazzpublikum eller jazzmiljøet generelt har vært for elitistisk. Og det er jo en grunn til at det er mange som ikke liker jazz. Og det er jo ikke fordi de ikke liker jazz, men fordi at de er redde for at de ikke forstår det liksom. De føler seg dumme. Og det er en utrolig feil og trist innfallsvinkel. Og det er noe vi har vært med å skape selv, at vi som kjerne forstår sånne secret codes: ”å ja, han spilte den akkorden i stedet for den”, ikke sant? At det er sånne ting som teller i jazz. Men det er bare for et bittelite innside publikum, men det skal jo ikke ekskludere andre fra å få en opplevelse. Og det er noe vi sliter med.
(Personlig intervju 12.9.2013)

Wesseltoft bruker her såpass sterke ord som at jazzmiljøet ”har vært for elitistisk”, samtidig tolker jeg ham dit hen at dette også kan være en missoppfatning, mer enn en utbredt holdning. For utenforstående kan det virke som om musikkopplevelsen er avhengig av en intellektuell forståelse av musikken, men som Wesseltoft påpeker skal ikke jazzpublikums evne til å forstå musikken intellektuelt ”ekskludere andre fra å få en opplevelse”. Wesseltoft presenterer noen holdninger som

har eksistert i deler av jazzmiljøet, og forklarer hvordan han oppfatter at folk på utsiden av miljøet kan bli skremt bort av disse. Han sier ikke noe om at dette er en fremdeles vedvarende holdning i jazzmiljøet, men påpeker at det er et vedvarende problem for det vi kan forstå som rekruttering til miljøet.

Wesseltofts opplevelse av jazzmiljøets holdning til musikk står i sterk kontrast til hvordan han beskriver møtet med elektronisk musikkens publikum.

- På 90-tallet da jeg begynte med *New conception of jazz* [Wesseltofts albumserie med elektronisk musikk] og mer elektronisk musikk – jeg var veldig fascinert av elektronisk musikk – hadde jeg også lyst til å bryte ut av hele det jazz... På den tiden så kjente jeg omtrent hver eneste jazzpublikum i hele Norge, som jeg kunne gå å håndhelse på. Det var så internt og så smalt at det var nesten forutsigbart å spille. Men så begynte jeg å gå på elektroniske musikkklubber der jeg syntes publikum forholdt seg til musikken på en mye mer spennende måte. De var i musikken like sterkt som jazzpublikummet, men på en helt annen måte, ved å danse og... Veldig gøy og utrolig inspirerende altså. Også kan jo det også bli begrensende i lengden da. Så nå liker jeg egentlig begge deler. Jeg liker det publikummet som er ute etter en opplevelse, sitter og hører rolig, også liker jeg også publikummet som er ute etter en bevegelse og å skape en sånn type energi. Jeg synes begge deler er veldig gøy. Det er dessverre ikke så kombinerende, det er det eneste. (Personlig intervju 12.9.2013)

Her presenterer Wesseltoft to ulike måter lyttere forholder seg til musikk på, en deltakende tilnærming og en betraktende tilnærming. Dette i tillegg til en intellektuell tilnærming som ble diskutert i forrige kapittel, hvor enkelte publikummere har erfaringer og forutsetninger for å forstå den aktuelle musikken på et intellektuelt plan. En slik forståelse er ikke nødvendig for musikkopplevelsen, men kan tilføre den et ekstra lag. Dette antar jeg kan forekomme innen både deltakende og betraktende musikktilnærming, men virker enklere å kombinere med en betraktende tilnærming.

I sitatet over viser Wesseltoft dessuten et eksempel på at personer med ulike musikalske preferanser forholder seg ulikt til musikk. Wesseltoft utdyper her at at jazzpublikummet ikke utelukkende forholder seg intellektuelt til musikk. Tvert imot buker han jazzpublikummet som et eksempel på hvordan lyttere kan ”være i musikken”, og beskriver den elektroniske musikkens publikum som like sterk i musikken som – men på en annen måte enn – jazzpublikummet. Vi kan karakterisere de to tilnærmingene til musikk for *deltakende* og *betraktende*.

Begrepet *bevegelse* som Wesseltoft innfører her indikerer et forhold til musikk hvor lytteren ikke er opptatt av det mentale, av det å forstå musikken eller å få en estetisk opplevelse gjennom å betrakte musikken på avstand. Opplevelsen lytteren er ute etter er i større grad av motorisk, deltakende art. Begrepet *bevegelse* kan helt konkret indikere dans og i mest beskjedne utfall

tramping eller hodenikk i takt med musikken, men indikerer også en type estetikk som publikum ikke forholder seg betraktende til, men deltakende i. Slik jeg ser det vil *rytme* og *groove* være blant de viktigste musikalske elementene for å imøtekomme et slikt publikums ønsker, noe sjangre som for eksempel *techno* og *house* er kjent for. Samtidig kan vi også tenke oss at blant annet rock, som ikke nødvendigvis har rytme og groove som hovedelementer, også kan kategoriseres som motorisk i den forstand at publikum og utøvere ofte er ute etter en bestemt type energi i musikken, som igjen trigger en bevegelse. Kort sagt kan energi i mange tilfeller være viktigere enn hvilke toner som spilles.

Charles Keil bruker blant annet begrepet *motor* for å beskrive jazzpublikums forhold til musikk kontra klassisk musikk publikum (Keil og Feld 2005: 55). Så her har det tilsynelatende foregått en slags klassereise, hvor jazzmusikk har gått fra å være en ny og viril sjanger med høy motorisk energi, til nærmest å bli en del av det høykulturelle, på linje med nettopp klassisk musikk.

”Fra dansemusikk til lyttemusikk” (Dybo 1996: 23). Slik lyder overskriften til underkapittelet i Tor Dybos bok om Jan Garbarek, som forteller om en ny generasjon av norske musikeres ”inntreden på den norske jazzscenen rundt 1960”, hvor det skjer en ”overgang i jazzens funksjon; en overgang fra jazz som dansemusikk til lyttemusikk.” (Dybo 1996: 23). Ved inngangen til 60-tallet fikk musikk fra ledende jazzstjerner som Miles Davis, John Coltrane og Ornette Coleman fotfeste i Norge gjennom plater og radio. Dessuten besøkte utenlandske stjerner hyppig blant annet Metropol Jazz Center i Oslo. Her stod konsertene, med ”modernister som trompetisten Don Ellis og [pianisten] Cecil Taylor” (Dybo 1996: 23), i sterk kontrast til andre scener hvor jazzen først og fremst var dansemusikk.

Aksel Westlund (Westlund 2013) bruker i sin masteroppgave begrepene *populærmusikk* og *kunstmusikk*. Westlund argumenterer riktignok ikke for at jazzen ”var eller er kunstmusikk”, men ønsker heller å ”peke på estetiske likheter mellom jazzen og kunstmusikken” (Westlund 2013: 70). Westlund bruker Jan Garbarek Quartets album *Afric Pepperbird* fra 1970 som eksempel på hvordan den nye norske jazzen ”skiller seg fra jazzen som var populær i Norge på starten av sekstitallet. Funksjonsharmonikk og dur/moll- tonalitet har måttet vike for fritonale eller modale strukturer, og stabil puls og groove var ikke lenger hverken en selvfølgelighet eller et kriterium.” (Westlund 2013: 76).

Både Westlund og Dybo beskriver eksempler på estetiske endringer i jazzen på 60 og 70-tallet som det kan virke som om i større grad appellerte til det publikummet som foretrekker en betraktende tilnærming, fremfor en motorisk, deltakende tilnærming. De to ulike tilnærmingene til musikk Wesseltoft beskriver kan i så måte forklares ut i fra sjangerestetiske elementer. Det kommer

ikke tydelig fram av intervjuet om Wesseltoft mener utfordringen ligger i det musikalske i seg selv, eller i musikkens møte med de ulike publikummernes referanser. Han mener uansett at jazzmiljøet kan oppleves elitistisk. Han har selv et ønske om å treffe et bredere publikum, men opplever at de to formene for opplevelse ikke er lette å kombinere.

Også Eyolf Dale har et ønske om å treffe en bredere gruppe enn kun dem som faller under kategorien ”jazzpublikum”. Senest i januar 2014 opptrådte Dale på Spellemannsprisen på NRK med et solopianonummer, og har antakeligvis gjort noe riktig i arbeidet med å treffe bredere. Det kan hevdes at NRK representerer et ombud for breddekultur i Norge og slik sett er ikke Dales opptreden banebrytende. Likevel er det gledelig for jazzinteresserte at en av Norges fremadstormende jazzartister får opptre i beste sendetid, i et program ellers dominert av popmusikk.

I likhet med Wesseltoft tror ikke Dale at det først og fremst er nødvendig å tilpasse selve musikken til publikummet for at de skal kunne få en god opplevelse. Utfordringen ligger heller i at jazzmusikk er forbundet med et spesielt type publikum som er opptatt av å forstå musikken intellektuelt.

- For du vil ikke spille streitere for å tekkes flere folk?

- Nei, nei. Tvert imot kanskje. Det handler ikke om streithet, det handler om kommunikasjon. Jeg har hvertfall erfart det stikk motsatte, at hvis jeg først har etablert en kommunikasjon, mellom meg og publikum – alle merker det, at her er noe på gang – da føler jeg at jeg kan gjøre alt. Jeg føler jeg kan gjøre mer da enn hvis det er et klø-seg-i-skjegget, forstå-seg-på publikum. Jeg tenker ikke så mye på det der om ting er for ute eller for inne. (Personlig intervju 14.3.2013)

Karakteristikken ”klø-seg-i-skjegget” peker først og fremst et publikum som ønsker å forstå musikken, akkurat den type holdning også Wesseltoft indikerer at han er lei av. Men ved å bruke slike negativt ladde begreper kan det tenkes at Dale dessuten tegner et bilde av en publikummer som hever seg selv over musikken han bevitner, og som kanskje ønsker å ”gjennomskue” utøveren. Dette bildet beskriver ikke nødvendigvis en utdannet musiker eller en lytter som besitter stor kunnskap, men en som ønsker å fremstå som om han forstår musikken bedre enn andre. Bildet kan også beskrive en musikkutdannet lytter, som i kraft av hans kunnskap opplever å kunne heve seg over andre publikummere, og kanskje til og med over utøveren. Dette uttales ikke eksplisitt, men jeg forstår Dales sitat slik at han ikke ser intellektuell tilnærming til musikk som noe galt, men at en bedrevitende holdning er problematisk. Wesseltoft har understreket hvordan en slik holdning er

skadelig for jazzmiljøets rykte, og Dale understreker her at det også er skadelig for utøveren og videre det musikalske resultatet.

Det kan av enkelte oppfattes paradoksalt å undersøke musikk på en musikkvitenskapelig måte, som oppfattes som en distansert og analytisk tilnærming til musikk, som først og fremst er en utøvende prosess. Her er dette eksemplifisert gjennom Dale og Wesseltofts anstrengte forhold til det vi i beste fall kan kalle en akademisk holdning til musikk. Det å forstå, beskrive, analysere og tolke musikk er musikkvitenskapelige metoder, ikke metoder for optimalisert musikkopplevelse. Og det faktum at intervjuobjektene rett ut kritiserer en elitistisk holdning blant publikum er kun berikende for denne oppgaven, da det gir innsikt i utøvernes tanker om relasjon til og kommunikasjon med publikum.

Bassist og førsteamanuensis Per Elias Drabløs peker i sin doktorgradsavhandling på hvordan musikkvitenskapen er med på å gi musikk en økt akademisk verdi, selv om musikkvitenskapelige termer kan virke avskrekkende på både tilskuere og musikere.

The musicologist's conclusions—even his or her language—can be totally incomprehensible to outsiders and even act to distance them from the much more straightforward performative aspects of the music. [...] Yet each needs the other. If musicians might show scholars the 'reality' of their subject, scholars lend musicians legitimacy by elevating their art form within the walls of academia. Certainly a performing musician's point of view would benefit from a non-performing musicologist's point of view in terms of analyzing works performed on a particular instrument and examining the use of that instrument in different musical situations (some of which the performer might not have experienced). (Drabløs 2012: 38, 39)

Det er ikke slik at jeg forstår intervjuobjektene dit hen at de ønsker å underminere eller degradere en intellektuell tilnærming til jazzmusikk. De kritiserer ikke musikkvitenskap, academia eller analyse, men mener at intellektuell tilnærming til musikk ikke styrker musikkopplevelsen, og at en slik holdning kan virke elitistisk og frastøtende på folk, særlig utenfor jazzmiljøet.

Helge Lien påpeker at han opplever stor forskjell på publikum i ulike land, og setter stor pris på publikum som "gir mer av seg selv" enn i Norge.

- Det er veldig stor forskjell på land. For eksempel så er det fantastisk å spille i Tyskland, for der gir publikum mye mer av seg selv, de responderer mye tydeligere. Og da positivt som regel. Også er det akkurat som de har en høyere allmenn forståelse av kunst. Det er min følelse faktisk. Jeg føler at publikum er mye mer utdannet. At de skjønner hva jeg holder på med på et annet plan. Det er ikke sikkert det stemmer, kanskje det bare er fordi jeg blir smigret og fordi at de klapper mer, men jeg tenker også på når jeg har blitt intervjuet av tyske journalister, så er det ganske radikalt mye heftigere enn å bli intervjuet av en norsk journalist.

- På hvilken måte da?

- Fordi de har gjort mye mer research for eksempel. De har sjekket ut hele backkatalogen, de spør veldig intelligente spørsmål som ofte er de spørsmålene du stiller i kontakt med ting jeg er opptatt av som kunstner. Så de er mye mer skikkelige, og de har en større forståelse av kunst generelt. Det er mitt inntrykk da. (Personlig intervju 23.10.2013)

Lien sier selv at han i motsetning til Dale og Wesseltoft setter pris på publikum som forstår musikken hans. For han er det viktig at de forstår ”hva han holder på med”. Han presenterer dessuten et felles ansvar for publikum og utøvere. Dersom vi antar at god kommunikasjon både er et resultat av, og en katalysator for gode musikalske prestasjoner, vil det være i både publikums og utøvers interesse å gjøre kommunikasjonen så god som mulig. For at en utøver skal kjenne på en god kommunikasjon, og igjen bli inspirert og motivert av det, må både han selv og publikum bidra for at resultatet skal bli så bra som mulig, hevder Lien. Dette ansvaret stemmer overens med Dales erfaringer av at han gjennom en opplevd god kommunikasjon med publikum kan ”gjøre hva han vil”, mens han i situasjoner uten god kommunikasjon føler seg begrenset. Hva god kommunikasjon innebærer er derimot vanskeligere å svare på. Lien peker helt konkret på at et ”godt publikum” responderer tydeligere, blant annet gjennom applaus. Han er riktignok forsiktig og påpeker at kan bli smigret av applausen, men mener likevel at et publikum i Tyskland, som er hans eksempel, gir mer av seg selv enn publikum i Norge. Dale opplever kommunikasjon med publikum gjennom å skape forventninger i det musikalske forløpet.

- Hva tenker du om det å spille solopianokonsert sammenlignet med det å spille en ensemblekonsert? Hvilke rammer legger du til grunn?

- Det generelle er timing. Uavhengig om det er rubato eller hva som helst. Det er kanskje det viktigste elementet man kan oppnå kommunikasjon med publikum gjennom. Det er min erfaring. Jeg tror kanskje det er det jeg mener når jeg snakker om kommunikasjon med publikum. Det å spille på en forventning. Dersom du har sagt noe som gir en sterk forventning, da lurer folk på når det skal skje. Også venter du litt lenger enn det forventningen tilsier, og så slår du til. Eller ikke, eller noe annet. Det er den type timing. (Personlig intervju 14.3.2013)

Begrepet *timing* kategoriserer dessuten under de andre begrepene som er nevnt tidligere, slik jeg ser det; logisk tidsforløp, naturlig oppbygning og så videre.

Det mest interessante i Liens beskrivelser av hans opplevelse med tysk publikum, er at han trekker frem begrepene *intelligens* og *forståelse* – akkurat som Dale og Wesseltoft – som eksempler på et publikum han selv setter pris på. Dette i tilsynelatende kontrast til hans kolleger. Han sier imidlertid ikke at en høyere kunstforståelse er viktig for selve musikkopplevelsen, og sitatet ”[...] de skjønner hva jeg holder på med på et annet plan”, mener jeg peker på at det kun er en *annen* måte, et *ekstra plan* å oppleve musikken på, i likhet med Wesseltofts meninger. Lien trekker imidlertid dette fram med langt større positive fortegn enn sine kolleger, og anerkjenner kanskje i større grad publikums behov for å forstå kunst.

5.1.2 *Virtuositet*

Det finnes mange eksempler på utøvere som først og fremst (i alle fall tilsynelatende) er anerkjente for sine virtuose ferdigheter. Det å imponere publikum er en selvsagt måte å skape interesse hos publikum på, men det hersker etter min erfaring også en motvilje mot utøvere som fremfor alt søker å imponere ved å spille ekstremt hurtig eller veldig komplisert musikk. Eyolf Dale innrømmer at han liker å imponere når han spiller.

- Jeg tror kanskje det har en større betydning enn jeg vil innrømme. For min egen del. Enn jeg vil at det skal være.
- Føler du at du blir verdsatt for det teknisk imponerende, eller det estetisk skjønne? Hva er responsen du har fått?
- Responsen jeg har fått er nok mer mot det siste, altså ikke det tekniske.
- Hva sitter du igjen med som høydepunktet etter din konsert?
- Det er ikke det som er teknisk krevende nødvendigvis.
- Hva med andre konserter du har vært vitne til?
- Det er det samme. Det jeg føler treffer, som har en egenverdi. Og det er jo ikke noe ukjent fenomen at musikere som har et teknisk overskudd noen ganger kan la det komme i veien for seg selv og hva de egentlig vil si. Og det kjenner jo jeg og på ofte. Særlig hvis man er i en situasjon hvor man er usikker eller hvor man ikke står helt på trygg grunn, da luker man alltid fram det som er trygt. Og hvis det trygge er å spille veldig sakte – noen har jo det som en trygg sone, veldig rolig, gjøre veldig lite – så har de ett annet utgangspunkt enn meg, hvor min trygge sone er å kørle [sic] på.
- Da forsøker man kanskje bare å treffe det imponerende, uten å skape noe estetisk skjønt?

- Det er en evig utfordring det der. Jeg tror at man ikke skal forherlige det skjønn heller. Nå snakker jeg litt mot meg selv, men det at noe har bevegelse i seg, det er noe like genuint som det skjønn vakre. Noe som er dansbart eller trigger en bevegelse i kroppen. Noe som er sakralt og rolig trigger noe, og noe som er dansbart trigger noe annet. Man kan jo fint spille dansbart solopiano. Jeg vet ikke helt hvordan man skulle danse til det, men det er ikke poenget. Poenget er at det trigger en eller annen bevegelse i kroppen. Jeg tror man trenger begge deler, men det er en mye farligere vei å gå ut på det dansegulvet. I forhold til det å stå i fare for å bare bli imponerende og ikke ekte. Ekthet er overskriften. (Personlig intervju 14.3.2013)

Dale ønsker altså å bli oppfattet som en teknisk dyktig pianist, men måten han ordlegger seg på antyder at han ser på ønsket om å imponere som mindre genuint enn å skape noe vakkert. Jeg opplever ikke at Dale ”snakker imot seg selv”, men at han innfører en annen dimensjon ved diskusjonen. Jeg oppfatter både ”det vakre” og ”det dansbare” på samme enden av skalaen, dersom vi skiller mellom det teknisk imponerende og det som har ”egenverdi”. Dale trekker i samme åndedrag nok en linje; linjen mellom det vakre, konsonerende eller harmonisk skjønn, og det dansbare, som ikke nødvendigvis er det folk flest forbinder med skjønnhet. Og her er Dales poeng at dansbar musikk, musikk som har en høy motorisk kvalitet, ofte kan fange en annen type interesse hos publikum enn det sakrale og vakre. Men når det gjelder det å imponere med tekniske ferdigheter legger ikke Dale skjul på at det for han har en viss betydning, samtidig som han har erfart at publikum ikke responderer mer positivt på det teknisk imponerende enn på ”det med egenverdi”.

Dales utfordring står tydelig for ham selv; han liker å spille dansbart eller motorisk solopiano, men anerkjenner at man på ”dansegulvet” lettere kan havne i et utelukkende imponerende spor og dermed fremstå uekte. Det er kortere vei fra ”det dansbare” til ”det imponerende” enn det er fra ”det sakrale” til ”det imponerende”, selv om både ”det sakrale” og ”det dansbare”, ifølge Dale, har egenverdi.

Dale bruker dessuten begrepet *bevegelse* på samme måte som Wesseltoft, men skiller ikke mellom ulike typer publikum slik Wesseltoft gjør. Dale fokuserer kun på hvordan musikken han spiller kan fremkalle ulike typer respons hos hans lytterne.

Helge Lien forteller at han har blitt mindre opptatt av å imponere jo eldre han har blitt, men også han er veldig tydelig på at det er viktig å spille teknisk bra.

- Hvor viktig er det for deg å imponere når du spiller?
- Nei, det blir mindre og mindre viktig faktisk, egentlig.

- Men det var viktigere for deg før?
- Man vil jo gjerne imponere, man synes jo at det er litt kult å imponere og bli sett opp til og bli beundret. Selvfølgelig gjør man det. Men det blir mindre og mindre, heldigvis, interessant for meg. Men det sniker seg jo inn slike tanker innimellom når jeg spiller, det er ikke noen tvil om det. Jeg er veldig opptatt av å spille teknisk så bra som mulig og å utvikle teknikken min ytterligere. Det er jeg veldig opptatt av. Det får jeg stor tilfredsstillelse av også, å føle at jeg gjør framskritt. Jeg jobber masse med metronom for å få åttendeler til å bli tight i ulike tempoer og sånne ting. Det er viktig for meg.
- Men er det da mer for at manglende teknikk ikke skal komme i veien for det du vil si?
- Jeg synes bare det er mye kulere å høre på når det er ordentlig spilt liksom, når det er tight og når ikke åttendelene går i alle retninger. Jeg synes alltid det er kult å høre Bugge for eksempel, mye på grunn av timen hans. Han koser seg og spiller liksom. Han pløyer ikke nødvendigvis alltid så veldig dypt liksom, verken i seg selv eller kunstnerisk. Han er så utrolig leken og har en fantastisk time, synes jeg. Og sånn som Audun Kleive og de folka som har bra beat liksom, de synes jeg er fascinerende å høre på.
- Føler du det tekniske kommer mer i fokus når du spiller alene? Og blir du var det når du spiller?
- Det stiller vel kanskje større krav til en del typer teknikk. En del ting som, for eksempel, forholdet mellom hendene, hvor sterk en ting er i forhold til en annen, hvordan hendene fungerer sammen i en groove og sånn, det blir mye viktigere fordi det høres så tydelig. Hele grooven skal gjenskapes i, her da [mimer pianospill med hendene]. Spiller jeg med en trommeslager, så er veldig mye overlatt til trommeslageren. Sånn at det stilles mye heftigere krav på den type teknikk når jeg spiller alene ja. (Personlig intervju 23.10.2013)

Lien og Dale deler synet på at ønsket om å imponere kan komme i veien for ”hva de [musikere] egentlig vil si”, og at det er noe man bør unngå, noe Lien understreker ved sitatet ”det blir mindre og mindre, heldigvis, interessant for meg”.

Lien understreker samtidig viktigheten av å spille teknisk bra, og anerkjenner at det stilles større tekniske krav til pianister i solosituasjoner enn i ensemblesituasjoner.

Er det å imponere nøkkelen til å nå et større publikum? Dale og Lien mener ikke det. Wesseltoft har en spillestil som tydelig indikerer det samme, og møtt med spørsmålet er han tydelig på at det stort sett handler om trygghet, og at hans trygge sone er å bruke ”loops” og ”sampling” (Personlig intervju 12.9.2013). Dales trygge sone, og antakeligvis flere med ham, er å spille på sine tekniske styrker.

Jeg forstår dem slik at de mener det finnes en tradisjon for at jazzpublikummet er en gruppe som enkelte utenfra kan oppfatte som intellektuelle bedrevitere, noe som igjen gjør at andre kan

ende opp med å se på jazz som en sjanger man må forstå for å oppleve eller nyte. Dette mener intervjuobjektene er en feil holdning.

Dale og Wesseltoft bruker ordet *bevegelse* for å beskrive musikk som er dansbar og hvordan publikum vanligvis forholder seg til dansbar musikk. Kanskje presenterer de her en løsning på det de selv ser på som et problem; at for å treffe et større publikum bør jazzen inneholde flere elementer som oppfordrer til bevegelse, da så mye annen rytmisk musikk bruker rytme og groove blant deres viktigste virkemidler. Keil mener at det var nettopp det motoriske som skilte jazzen fra den klassiske musikken, men sammenlignet med dagens listepop, moderne soul og technomusikk kan det argumenteres for at jazzen, også den form for jazz som er tiltenkt en rolle som dansemusikk, taper motorisk terreng.

5.1.3 Publikums forkunnskaper

For å oppnå kontakt med publikum er det viktig å fremstå tydelig, slik Wesseltoft snakket om *kjerne* og Dale om *utgangspunktet* eller *hjem*. Lien har tidligere fortalt om sitt fokus på dynamiske forløp og vi har sett på bruk av karakterer i musikken hans. Han er dessuten veldig bevisst andre konkrete spilleteknikker for å tydeliggjøre det han gjør på scenen:

- Det å projisere ting mentalt, å skape illusjoner, det synes jeg er veldig fascinerende. Det er litt derfor jeg ikke har vært så fristet til å hoppe på sånn type – som veldig mange holder på med – sånn looper og å loope meg selv og sånne ting. For det første er det mange folk som er så veldig bra på det da, så jeg har litt igjen sånn sett. Det er jo en ting. Men jeg synes det er veldig spennende å projisere ting mentalt, altså at man lager illusjoner om at ting er der, uten at det er der. Et eksempel på det er jo Bobby McFerrin sin berømte soloplate hvor han synger "Blackbird" og de greiene der. Han fyller jo hele rommet med seg selv. Det er bass, det er akkorder og det er melodi, ikke sant. Men kun med en stemme av gangen. Så det har jeg brukt mye energi på altså. Det å prøve å lage en illusjon om at en tone moduleres etter at den er slått an for eksempel. Det synes jeg er spennende eksperimenter. Mye av det foregår jo på et mentalt plan og oppleves dermed veldig logisk for meg, men ikke nødvendigvis for et publikum kanskje. Samtidig så har jeg tro på at jo mer man bruker tankekraften og fantasierven til å skape bilder rundt det man spiller, jo mer vil det oppleves som det er ting mellom linjene også for publikum. Og det er ofte det som åpner opp kunst, hvis det er mange ting mellom linjene. Alt det usagte, alt det som ligger å ulmer rett under overflaten. Det er jo *det* som er spennende, det er ikke nødvendigvis det man hører. Det man hører er bare et slags bilde på noe liksom. Det man...
- Et språk?
- Ja, ja et språk kanskje. Det er toppen av isfjellet bare altså. Det vil jo selvfølgelig avhenge av hva folk har med seg av kunnskap og erfaring da. Hva som blir resten av isfjellet da. Hvordan folk oppfatter ting forskjellig synes jeg er spennende. (Personlig intervju 23.10.2013)

På samme måte som Wesseltoft mener at det er flere måter å oppleve musikk på – at det for det lille innside jazzpublikumet kan være tilfredsstillende å legge merke til reharmoniseringer og lignende, mens mindre trente lyttere kan nyte den samme musikken uten å vite om de samme mekanismene – er Lien også bevisst at lyttere med ulik kunnskap vil oppleve ”musikken mellom linjene” ulikt. Individuelle forståelser av musikk vil gi ulike fasonger på isfjellet under vannskorpen, selv om isfjelltoppen er lik for alle.

Miles Davis’ versjon av ”My funny valentine”, fra liveplaten med samme navn, er et godt eksempel på hvordan man kan utføre et samspill med publikums forhåndskunnskaper. Låten starter i rubato og kun starten på melodien presenteres før Davis spiller improvisert solo, fremdeles rubato. For dem av tilskuerne som kjenner låten, er de få smakebitene av melodien nok til å gi et rammeverk rundt fremføringen. For dem som eventuelt ikke kjenner låten, står fremføringen frem nærmest som en egen komposisjon, og dermed er resultatet av samspillet mellom det klingende materialet og publikums forkunnskap ulike kropper på isfjellet og ulike musikkopplevelser (Walser 1993).

Wesseltoft gjør noe lignende når han spiller låtene fra sin soloplate *Songs*. På platens siste spor fremføres ”Giant Steps” i et meget sakte tempo, svært ulikt originalen som går meget i et hurtig tempo. Den etterhvert meget kjente harmonikken er dessuten vanskelig å høre, men er ifølge Wesseltoft tilstede hele tiden (Personlig intervju 12.9.2013). Vi kan med bakgrunn i Liens uttalelser, og Walsers eksempel om Miles Davis, anslå at uttrykket blir anderledes og muligens sterkere for dem som kjenner låten fra før, enn for dem som oppfatter den som en egen komposisjon. Det oppstår et samspill mellom lytterens forventninger og det klanglige materialet, utelukkende basert på tittelen på sporet da det klanglige materialet er svært ulikt John Coltranes opprinnelige versjon. Wesseltofts versjon er full av logisk fremgang og er et vakkert stykke musikk, men for dem som har hørt Coltrane tordne gjennom akkordskjemaet lik et hurtigtog vil musikkopplevelsen bli en annen. Fordi man har med seg forventninger og forhåndskunnskap om komposisjonen vil man muligens til og med bli overrasket når man blar frem til nettopp dette sporet på platen.

Dale ønsker imidlertid at hans egne titler ikke skal legge føringer for lytternes opplevelse, men at de kan gi et tilleggsperspektiv. Nå vil selvsagt en tittel på en originalkomposisjon ikke ha samme virkning på lyttere som tittelen på en standardlåt eller annen kjent coverlåt, men noe av den samme forventningen kan likevel skapes selv om dimensjonen med standardlåtens historiske kontekst ikke er tilstede. Et åpenbart eksempel er Vivaldis *Årstidene*. Dale presenterer derfor ofte

titlene etter låtene er spilt på konsertene sine, for ikke å legge for store føringer for hva publikum skal lytte etter.

- Ja ofte gjør jeg det selv på konsert. Jeg prøver å tenke på om det er et poeng at publikum får høre denne tittelen først, eller etterpå. Så det handler om graden av føring man gir publikum. (Personlig intervju 14.3.2013)

Dette er en litt annen holdning enn i Wesseltofts eksempel, hvor samspillet med de kontekstuelle forventningene gitt av en standardlåts tittel er en essensiell del av fremførelsen.

Lien bruker begrepet *illusjon* for å forklare hvordan han forsøker å legge ”ting mellom linjene” i musikken sin. Også Dale benytter denne teknikken:

- Er det noe poeng å ikke skulle spille som om i band?
- Jeg tror man skal være bevisst på hva man velger. Om man velger å spille som hele orkesteret, så er det en veldig sterk effekt. Og gjør man det så må man vite at man gjør det.
- Har du et ønske om det ene eller det andre?
- Ja, ofte. Ofte tenker jeg som et orkester. Det avhenger av komposisjon. Men ofte vil jeg det skal være orkester. Det kan også være i betydning av å lage en illusjon av at noe er der, som ikke er der. For eksempel å spille en melodi. Det er en akkordprogresjon, men du hører den ikke, men den er der. Det er en groove, men den er ikke der, den blir ikke spilt. Og det er en klassisk orkestertanke. Har du spilt noe repetitivt veldig lenge, så er det noe annet som fortsetter ut av det, og det repetitive stopper, så går det der enda. Det er noe med å ha fokus på tid. (Personlig intervju 14.3.2013)

Når Dale først forteller at han ønsker å spille ”som et orkester” opplever jeg det som en motsetning til Liens angrepsmetode, som ofte ser det som et poeng å unngå å erstatte elementene som finnes i et band eller orkester. Men begge bruker ordet *illusjon* for å beskrive hvordan de tenker. Begge ønsker å spille slik at det som forblir ikke-spilt likevel kan oppleves av publikum. Dette er, slik jeg ser det, en lignende teknikk som Miles Davis bruker når han spiller ”My funny valentine”, i den forstand at de begge behandler publikum som aktive lyttere. Man presenterer en kjerne – for å bruke Wesseltofts begrep – som ikke nødvendigvis spilles hele tiden, men som likevel ligger til grunn for det som skjer gjennom hele fremføringen. Hos Davis er det komposisjonen som er kjernen, hos Dale og Lien er det andre kjerner som etableres i starten av låtene og som er utgangspunktet for det de spiller rundt. Disse elementene forblir kanskje ikke-spilt i store deler av låtene, men er likevel tilstede for utøvere og publikum.

5.2 Oppsummering av del 2

Publikums musikkopplevelse og kommunikasjonen mellom scenen og salen ble i alle intervjuene et tema som fikk større plass enn antatt. Publikums musikkopplevelse viser seg å være så viktig for utøverne, at de for å svare på spørsmål om improvisasjon ønsker å gjøre rede for deres syn på musikkopplevelse.

Alle er enige i at det eksisterer en kommunikasjon mellom utøver og publikum som påvirker utøveren. De trekker frem at man som utøver kan bli begrenset av dårlig kommunikasjon og bli tilsvarende motivert av god kommunikasjon. Wesseltoft trekker frem hvordan ulike typer publikum forholder seg til ulike typer musikk. Han registrerer at han har gått fra et ønske om å bryte med jazzpublikumets betraktende holdning til å sette pris på både den og en deltakende holdning, lik den han først opplevde hos elektroniske musikkjangeres publikum. Her viser intervjuobjektene ganske ulike fokusområder. Det er Wesseltoft som tydeligst trekker frem problemet med jazzmiljøet som elitistisk, men han og Dale av den oppfatning at en intellektuell forståelse av musikk ikke er nødvendig for en god musikkopplevelse. Lien er den av de tre som omtaler intellektuell forståelse av musikk og kunst i mest positive ordlag.

6. Oppsummering og avslutning

Gjennom intervjuene har jeg kommet frem til en del funn som jeg her vil gi en kort oppsummering av, delt inn etter problemstillingens tre spørsmål.

Spørsmål relatert til problemstillingen	Funn ut i fra intervjuobjektene svar
<ul style="list-style-type: none"> - Hvordan ser dagens norske jazzpianister på improvisasjon i solopianospill og i ensemblespill? 	<ul style="list-style-type: none"> - Intervjuobjektene ser ikke i utgangspunktet på improvisasjon i solospill anderledes enn i ensemblespill, men har alle erfart at pianospillet blir mer transparent ved solopianospill, som igjen stiller høyere krav til pianistens tekniske ferdigheter. - Et vellykket stykke improvisert musikk er forsøkt forklart ved flere metaforer: <ul style="list-style-type: none"> - Et godt måltid - En fortelling eller roman - En samtale - Disse punktene oppsummeres av alle intervjuobjektene som eksempler på det Berliner omtaler som <i>musikalsk logikk</i>.
<ul style="list-style-type: none"> - Hvordan sørger de selv for å gjøre deres egen solopianomusikk spennende eller interessant for publikum? 	<ul style="list-style-type: none"> - Det viktigste et logisk musikalsk forløp. Ved å behandle musikalske motiver som samtaler og fortellinger skaper pianistene forløp som publikum lett kan følge. På den måten klarer de å bygge opp en forventning som de kan velge å enten oppfylle eller å bryte. - Konsepter er ikke nok, generelle musikalske kvaliteter må være på plass. - Logiske musikalske forløp over tid er det viktigste for å få frem et musikalsk budskap. Dette eksemplifiseres ved: <ul style="list-style-type: none"> - ”Storytelling”. - Det å holde seg til tydelige kjerner. - Det å bygge opp spenning over tid.
<ul style="list-style-type: none"> - Hvordan kan improvisasjon forstås fra et soloinstrumentalt utgangspunkt? 	<ul style="list-style-type: none"> - Improvisasjon er det samme uansett om det er i solospill eller ensemblespill. - Improvisasjon har hørbare elementer som spontanitet og friskhet, men intervjuobjektene er uenige i hvor stor grad dette skiller seg fra komposisjon. - Rammene for en improvisasjon trenger ikke være hørbare til enhver tid, og pianoet trenger derfor ikke å erstatte alle elementene fra et band. - Intellektuell forståelse av improvisasjon eller andre mekanismer er ikke nødvendig for opplevelsen av improvisert musikk, men det finnes flere plan å oppleve musikk på.

Blant de tydeligst sammenfallende svarene i de tre intervjuene er intervjuobjektene fokus på tidsforløpet i en fremføring. Gjennom motivbehandling, skaping og oppfyllelse av forventninger,

samt det å forholde seg til en opplevd logikk, klarer intervjuobjektene å skape interessante og spennende musikalske forløp.

Alle intervjuobjektene har benyttet metaforer for å beskrive hva som gjør et musikalsk forløp godt. Begreper hentet fra litteraturens og kommunikasjonens terminologi preger intervjuobjektene svar. Et godt improvisert musikalsk forløp kan ifølge informantene sammenlignes med den logiske oppbygningen i en samtale og den narrative utviklingen i en roman, og følger i det hele tatt en naturlig følelse av logisk fremdrift og utvikling. Denne musikalske logikken beskrives og belyses av Berliner, og slik jeg oppfatter de ulike kildene argumenterer de for at en universell musikalsk logikk finnes. Ved å behandle motiver i en solo som om de var setninger eller påstander i en samtale, for så å respondere dem, vil det ofte oppstå musikkforløp med opplevd logisk oppbygning. Dette er kun én teknikk for å skape logiske forløp, men er også et eksempel som beskriver fenomenet musikalsk logikk godt.

Det virker som om de tre intervjuobjektene ikke har særlig stor interesse av om musikken deres oppfattes som improvisert eller ikke. Improvisasjon er kun den prosessen de har valgt. Derfor kan det argumenteres for, at improvisasjon er en unødvendig teknikk, da en utøver like gjerne kunne komponert musikken på forhånd. Men dette er selvsagt ikke helt korrekt, fordi som vi har sett er det klanglige resultatet, i følge intervjuobjektene, ett annet enn et komponert resultat. Intervjuobjektene er enige i at improvisasjon kjennetegnes ved enkelte klanglige elementer som komposisjon ikke gir, men er uenige i hvor stor forskjellen mellom de to er. Alle pianistene er imidlertid enige om at det klanglige resultatet improvisasjon gir, ikke har større verdi enn et komponert uttrykk. Improvisasjon har heller ikke større verdi som prosess. Intervjuobjektene velger ikke å benytte improvisasjon som et alternativ til komposisjon, for slik vi har sett er ikke improvisasjon og komposisjon to motsetninger

Slik jeg oppfatter intervjuobjektene er de opptatt av uttrykkskvaliteten i sin musikk. Som artister er de genuint opptatt av å skape noe vakkert, rørende eller uttrykksfullt, og setter publikums musikkopplevelse i høysetet. Jeg ønsker å avslutte den teoretiske oppgavedelen med å inkludere et sitat fra hvert intervju, hvor intervjuobjektene forteller om sitt nære forhold til musikk som kunst.

”Alle er svake for skjønnhet, poesi. En opplevd skjønnhet. Det er ikke en absolutt sannhet at den og den akkorden gir frysninger, men det er likevel ett eller annet som er et sånn fellesgods hos folk, hva som oppleves som vakkert. Hvis noe er genuint vakkert, og de alle fleste synes det er vakkert, da er det per

definisjon vakkert. Det er det jeg tror er det universelle språket i musikk.” – Eyolf Dale (Personlig intervju 14.3.2013)

”Jeg tror at det som er fascinerende med kunst er hvordan man kan trigge store følelser. Det å bli truffet av en kunstopplevelse, som bare er helt beyond [hinsides] hva man skjønner og hva man kan analysere og hva man kan sette ord på etterpå, som bare er kroppslig. Det som rører meg kroppslig det er det som er helt i kjernen av det som interesserer meg med musikk og kunst.” – Helige Lien (Personlig intervju 23.10.2013)

”Jeg ser politisk sett musikk som et fantastisk universelt språk. Som kommuniserer på tvers av alle mulige raser og kulturer og religioner og kjønn. Den er helt grenseløs. Og det er jeg veldig opptatt av å kommunisere. Å se musikk som en samlende lidenskapelig opplevelse, som skal være en flott opplevelse for folk. Så det er liksom egentlig visjonen min når jeg går inn og spiller, at jeg prøver å skape noe som er en fin opplevelse. En varm og god opplevelse. For min del så ønsker jeg å formidle en litt høyere virkelighet på en måte. At folk kan gå inn sammen med meg og prøve å skape en høystund [sic].” – Bugge Wesseltoft (Personlig intervju 12.9.2013)

Det er enkelte forskjeller mellom informantenes syn på improvisasjon og solopiano, men de har en tilsynelatende felles forståelse av musikalsk logikk. Som sitatene over og besvarelsene ellers indikerer, er det alltid musikkopplevelsen som står i fokus, uavhengig av intellektuell forståelse og uavhengig av anvendt teknikk og musikkteori.

6.1 Videre forskning

Det hadde vært interessant å gjort en nærmere undersøkelse av improvisert musikk for å kartlegge hvilke musikalske elementer utøvere og publikum opplever som logiske. Dette ville vært interessant for forståelsen av musikk som kommunikasjon, og vil gi muligheten til større sammenligning av metaforbruk og klanglig materiale. En slik undersøkelse ville krevd strukturell analyse av improvisert musikk, samt intervjuer av både utøvere og lyttere.

7. Praktisk oppgavedel

7.1 Introduksjon

Til denne oppgavedelen har jeg over to dager gjort flere solopianoopptak av meg selv i Bekkelaget kirke i Oslo. Jeg har valgt presentere tre opptak og gjøre noen refleksjoner rundt dem.

7.2 Presentasjon og refleksjon rundt opptakene

Jeg har valgt å inkludere de opptakene jeg opplever som musikalsk logiske, at jeg opplever en logisk oppbygning over tid. Samtidig fokuserte jeg under innspilling på å ta vare på de musikalske ideene jeg likte og å ikke forlate dem med en gang. Slik Dale sier i intervjuet er det ”jo gjerne et element i en musikalsk idé som gir deg en god følelse”. Også Wesseltoft fortalte at man må stole på at kjernen man spiller ut i fra er interessant å høre på i seg selv.

De tre opptakene presenteres her i samme rekkefølge som de forekommer på den vedlagte CD-platen (Appendiks 3).

7.2.1 ”Entering” (Appendiks 1)

”Entering” er en låt komponert av Mats Lillehaug som baserer seg på et bassriff som utgjør grunnlaget for akkordene. Melodien gir assosiasjoner til fusion, og uttrykket til blant annet Keith Jarretts gospelaktige komposisjoner på platen *Belonging* fra 1974. Jeg har tidligere spilt denne låten med Lillehaug i en kvartett, men har i forbindelse med denne oppgaven sett det interessant og relevant å spille denne i en solopianosituasjon, på følgende måter:

- Et eksempel på å bruke en låt som utgangspunkt.
 - Komposisjonen fungerer som *kjerne* for fremførelsen.
- Et forsøk på å gjenskape et uttrykk fra en ensemblesituasjon i en solopianosituasjon.

Jeg forholder meg tidvis relativt fritt til både A-delen og C-delen under de mer improviserte partiene, og introduserer enkelte kortere improviserte partier, som for eksempel i etterspillet. Jeg mener dette er gjort på en måte som ikke strider imot låtens indre struktur og på en måte jeg opplever logisk.

Jeg har forsøkt å spille ”som et orkester”, for å benytte Dales ordlag. Jeg forsøker å hele tiden spill bassriffet, akkorder og melodi. Dette er ikke mulig å gjøre til enhver tid. Der jeg legger bort et element har jeg vært nøye med å spille slik at de resterende elementene underbygger den etablerte strukturen i låten.

7.2.2 "Fritt komponert" (Appendiks 2)

Jeg har valgt å kalle dette stykket for "Fritt komponert" da det tar utgangspunkt i et sett med ferdigkomponerte kvinter og sekster i venstre hånd, i tillegg til at den har et kort melodisk motiv over de siste tre akkordene. Opptaket bærer preg av et rolig og delvis rubato tempo, og har en relativt fri form i høyre hånd i de taktene hvor ingen melodi er notert. Dette gir låten et preg av å vende "hjem" i hver åttende takt, i det jeg vil kalle hoveddelen. Dette er rammeverket for fremførelsen. Akkordene spilles ikke alltid slik de står notert i vedlegget, men er i noten forsøkt definert slik jeg stort sett behandler dem.

Utover i innspillingene ble formen friere, men har fremdeles en tonalitet lik den i hoveddelen. Alt som foregår utenfor hoveddelen, alt som ikke er notert i vedlegget, er fritt improvisert.

Jeg opplever formen og oppbygningen som logisk, og jeg opplever at den ferdigkomponerte melodien fungerer som en naturlig tilbakevendende kjerne.

7.2.3 "Fritt improvisert"

En i og for seg selvforklarende tittel, men som jeg likevel vil utdype litt hva angrepsmetode angår. Jeg gjorde også her flere opptak, hvor jeg startet å spille uten noe planlagt forløp, teknikk eller musikalske motiver. Jeg var innstilt på å ta tak i tydelige musikalske ideer og la dem etablere kjernen for fremførelsen. Det opptaket som inkludert på den vedlagte CD-platen er det opptaket jeg følte best formidlet en tydelig reise, og som hadde en mest naturlig oppbygning.

I starten av opptaket forekommer en melodi uten akkompagnement. Det melodiske motivet repeteres, varieres og etablerer etterhvert en karakter, som etter sine tydelige uttalelser i åpningen, får en friere rolle når akkompagnementet i venstre hånd introduseres. Jeg opplever at karakteren utvikles og problematiseres blant annet gjennom et modulatorisk utsving frem mot 1:04, hvor et nytt motiv introduseres. Dette nye motivet er enkelt og gjentakende, og fungerer som hovedmotiv og kjerne gjennom resten av fremførelsen. Også dette går gjennom flere endringer og problematiseringer før det samler hele fremførelsen i en nærmest konkluderende avslutning. Rundt 3:23 opplever jeg at karakteren fra åpningen gjør en tilbakekomst og oppsummerer den reisen hovedmotivet har vært gjennom, og legger tilrette for hovedmotivets avslutning gjennom en harmonisk modulasjon til en tydelig tonika i dur.

Følelsen av en reise og en helhetlig fortelling er det jeg setter mest pris på ved denne fremførelsen. Jeg opplever dessuten at den fungerer som et godt eksempel på det tidligere diskuterte begrepet ”storytelling”.

Litteratur

- Alkyer, F. 2009. *Downbeat – the Great Jazz Interviews: A 75th Anniversary Anthology*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Angell, Olav, J. E. Vold og E. Økland, 1975. *Jazz i Norge*. Oslo: Gyldendal.
- Berliner, P. F. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Breen, L. J. 2007. ”The Researcher ‘in the Middle’: Negotiating the Insider/Outsider Dichotomy.” *Special Edition Papers* 19:1.
- Dagbladet 2011. *Årets Beste Jazzalbum*. Hentet 5.4.2014 fra <http://www.dagbladet.no/2011/12/14/kultur/musikk/musikkanmeldelser/anmeldelser/jazz/19423434/>.
- Dagsavisen 2008. *Albatros Årets Unge Jazzmusikere*. Hentet 5.4.2014 fra <http://www.dagsavisen.no/kultur/albatros-arets-unge-jazzmusikere/>.
- Drabløs, P. E. 2012. *From Jamerson to Spenser: A Survey of the Melodic Electric Bass through Performance Practice*, Doktoravhandling, Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Dybo, T. 1996, *Jan Garbarek - Det Åpne Roms Estetikk*. Oslo: Pax Forlag.
- Keil, C. og S. Feld, 2005. *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Tucson: Fenestra books.
- Kvale, S. og S. Brinkmann, 2009. *Det Kvalitative Forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Monson, I. 1997. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moore, A. F. 2001. *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Farnham: Ashgate.
- Stendahl, B. og J. Bergh, 1987. *Jazz, Hot & Swing: Jazz I Norge 1920 - 1940*. Oslo: Norsk Jazzarkiv.
- Stendahl, B. og J. Bergh, 1991. *Sigaret Stomp: Jazz I Norge 1940-1950*. Oslo: Norsk Jazzarkiv.
- Stendahl, B. og J. Bergh, 1997. *Cool, Kløver & Dixie: Jazz I Norge 1950 - 1960*. Oslo: Norsk Jazzarkiv.
- Walser, R. 1993. *Out of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis*. Oxford: University Press.
- Weisethaunet, H. 1999. ”Critical Remarks on the Nature of Improvisation.” *Nordisk Tidsskrift for Musikkterapi*, 8:2,143-155.
- Westlund, A. (2013). *Da Jazzen Ble Stueren – Legitimering Av Jazz I Norge 1960-1975*, Masteroppgave, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Intervjuer gjennomført av forfatteren

Dale, Eyolf. Personlig intervju, lydopptak, 14. mars 2013, Oslo.

Lien, Helge. Personlig intervju, lydopptak, 23. oktober 2013, Oslo.

Wesseltoft, Bugge. Personlig intervju, lydopptak, 12. september 2013, Oslo.

Diskografi

Albatrosh, 2011, *Yonkers*, Rune Grammofon RCD 2117

Dale, E. 2011, *Hotel Interludes*, Curling Legs CLP CD 122

Dale, E. 2013, *Hometown Interludes*, Curling Legs CLP CD 137

Endresen, S. og B. Wesseltoft, 1994, *Nightsong*, Curling Legs CLP CD 14

Endresen, S. og B. Wesseltoft, 1998, *Duplex Ride*, Curling Legs CLP CD 41

Endresen, S. og B. Wesseltoft, 2002, *Out here. In there*, Jazzland Recordings 017 368-2

Evans, B. 1956, *New Jazz Conceptions*, Riverside Records RLP 12-223

Garbarek, J. 1970, *Afric Pepperbird*, ECM Records ECM 1007

Garbarek, J, K. Jarrett, P. Danielsson og J. Christensen, 1974, *Belonging*, ECM Records ECM 1050
ST

Lien, H. 2012, *Kattenslager*, Ozella OZ 041 CD

McFerrin, B. 1984, *The Voice*, Elektra Musician LC 8355

Wesseltoft, B. 1997, *It's snowing on my piano*, The ACT Company ACT 9260-2

Wesseltoft, B. 2011, *Songs*, Jazzland Recordings 279 173-3

Appendiks

Appendiks 1: Note på "Entering". Notert av forfatteren.

Appendiks 2: Note på "Fritt komponert". Notert av forfatteren.

Appendiks 3: CD med lydopptak av solopianospill utført av forfatteren.

Appendiks 1

Entering

Mats Lillehaug

A

F F7/A Bb Dbmaj7 F F7/A Bb Eb F F7/A Bb G7/B C Ebmaj7 Dm11 Dbmaj7

5 F F7/A Bb Dbmaj7 F F7/A Bb Eb F F7/A Bb G7/B C Ebmaj7 Dm11 Dbmaj7

9 F Bb/F F Bb/F F Bb/F F Bb/F

B

13 F Abmaj7 Dbmaj7 C(sus4) Ebmaj7 Dm11

C

17 Bbmaj7 A7/C# Dm11 Dm/C

21 F Gm7 A(sus4) A/G F#m7

25 Bb C7 Repeter med solo over C og A

Appendiks 2

Fritt komponert

Håkon Øyen

The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring two systems of accompaniment. The first system consists of four measures. The first measure is a whole rest in the treble clef and a C(omit3) chord in the bass clef. The second measure has a whole rest in the treble clef and a Bbm chord in the bass clef. The third measure has a whole rest in the treble clef and a Db chord in the bass clef. The fourth measure has a whole rest in the treble clef and a C7/E chord in the bass clef. The second system begins at measure 5. The first measure of this system is a whole rest in the treble clef and a C(omit3) chord in the bass clef. The second measure has a whole rest in the treble clef and a Bbm chord in the bass clef. The third measure has a whole rest in the treble clef and a Db chord in the bass clef. The fourth measure has a whole rest in the treble clef and an Ab chord in the bass clef. The final measure of the piece has a whole rest in the treble clef and a C7/E chord in the bass clef, followed by a double bar line.

