

Tilnærmingar til frimprovisert musikk

Med utgangspunkt i Stian Westerhus,

Lasse Marhaug og Maja Ratkje

Torgeir Hovden Standal



Masteroppgåve i musikkvitenskap

Institutt for musikkvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2017

Copyright Torgeir Hovden Standal

2017

Tilnærmingar til friimprovisert musikk

Torgeir Hovden Standal

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Føreord og takk

Denne oppgåva er eit resultat av mitt masterstudium i musikkvitenskap ved Universitet i Oslo, eit prosjekt som har gått føre seg i tidsrommet mellom hausten 2015 og våren 2017.

Eg ynskjer å rette stor takk til mine informantar i denne oppgåva, Maja Solveig Kjelstrup Ratkje, Lasse Marhaug og Stian Westerhus. Hjarteleg takk for at dykk sette av tid til prosjektet, og takk for hyggelege og interessante samtalar. Takk til min rettleiar, Professor Hans Weisethaunet for konstruktiv, stødig og god hjelp i heile oppgåveprosessen.

Eg ynskjer vidare å takke familie og vener for god hjelp på ulikt vis.

Torgeir Hovden Standal

Oslo, 20 april 2017

Innhald:

1 Innleiing, teori og metode	7
1.1 Innleiing og problemstilling	7
1.2 Vitskapsteoretisk metode og fagfelt	11
1.3 Arbeidsmetode	18
2 Historisk bakgrunn	22
2.1 Frijazz	24
2.2 Frijazz og friimprovisasjon i Europa	28
2.3 Støy	31
3 Presentasjon av informantar:	35
3.1 Stian Westerhus	35
3.2 Maja Solveig Kjelstrup Ratkje	38
3.3 Lasse Marhaug	40
4 Presentasjon av funn	42
4.1 Mot ei etablering av eit vurderingsgrunnlag i friimprovisert musikk	42
4.1.1 Vurdering av friimprovisasjon	52
4.1.2 Finnast der uskrivne estetiske ideal i friimprovisert musikk?	63
4.1.3 Komposisjon og improvisasjon	68
4.2 Utvikling av særigne instrument og stemmer	70
4.3 Studio – Ein naudsynt del av den moderne muskar?	77
4.3.1 Plateutgivingar	84
4.4 Politikk i friimprovisert musikk	86
5 Konklusjon og avslutning	90
5.1 Konklusjon	90
5.2 Avslutning	96
6 Kjeldeliste	99

1 Innleiing, teori og metode

1.1 Innleiing og problemstilling

Denne oppgåva er eit resultat av mitt studium i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo. Her har eg dukka ned i ei musikkretning eg personleg synast har fått noko lite fokus i akademien og musikkvitenskapen eg sjølv har vore gjennom. Friimprovisasjon kan for nokon opplevast som lite tilgjengeleg, og det er mange ulike syn på kva som definerer dette noko vage, men samstundes ganske klare musikkfeltet som famnar under omgrepet friimprovisasjon. Tankar hjå lyttarar som høyrer denne typen musikk, kan vere at den kan take uventa vegar. Den dukkar opp i nye former, og er truleg ikkje lik på innspelte medium som i ein levande konsertsituasjon. Vidare er der tilsynelatande ingen klare reglar eller faste komposisjonar. Nokre meiner at denne musikken er for spesielt interesserte og enkelte kan gå så langt å meine dette ikkje er musikk. Spørsmålet kring estetiske ideal, utvida instrumentteknikkar og ei generell interesse for temaet dannar grunnlaget for denne oppgåva.

Sjølv har eg vore delaktig i denne musikkretninga, og har ofte definert meg sjølv som ein improvisator som framfører denne typen musikk. Det er nettopp denne interessa som har ført fram til eit ynskje om å skrive denne oppgåva. Det har vaks fram ei interesse i meg å få lære meir om denne typen musikk og om kva musikarar tenkjer om denne praksisen. Samstundes er det ei anledning til å dukke ned i tidlegare forskning og verte meir bevisst både som musikkvitar og utøvar. Det er fleire spørsmål som dukkar opp i denne samanheng. Det fyrste har vore ei kjensle av at der finnast eit felles språk innan denne sjangeren. Uavhengig av landegrenser har friimprovisasjon vist seg å ha fleire fellesnemnarar som eg ynskjer å sjå nærmare på. Ein kan argumentere for at ein ikkje kan slå fast direkte likskapar i denne praksisen, og det er difor klart at eit prosjekt som famnar om all improvisert musikk ikkje vil vere mogleg å gjennomføre her.

Eg byrja sjølv med improvisert musikk ein gong i tenåra. Saman med ein trommeslagar, ein bassist og meg sjølv på gitar byrja vi å improvisere låtar og utforske sjangrar. Seinare vart eg introdusert for støymusikk og friimprovisasjon gjennom jazzfestivalar og plateinnspelningar. Dette førte meg vidare innan denne retninga. Dette har såleis ført til spørsmåla rundt vurdering av denne typen musikk. Eit av mine interessepunkt, som eg ynskjer å gå djupare inn i, er kvifor vi sit att med ulike opplevingar etter å ha høyrte ei framføring. På konsertar som har fått god omtale kan ein sjølv sitte att med annleis opplevingar og syn på konserten.

Eg vil i denne oppgåva trekke ut nokre sentrale linje frå friimprovisert musikk. Gjennom studie og analyse av Maja Ratkje, Stian Westerhus og Lasse Marhaug vil eg bidra med ei forståing for dette komplekse musikkfeltet der uskrivne reglar, estetiske ideal og behandling av feltet som sjanger, vil verte belyst. Jamvel kan det vere interessant å sjå på kva vurderingskriterier som ligg til grunne når ein høyrer på denne typen musikk. Ynskje mitt med denne oppgåva er å sjølv verte noko klokare og ikkje minst meir bevisst på spørsmåla eg tek opp. Å kunne bidra med å skape ei noko breiare forståing for dette musikkfeltet er eit overordna mål som eg vonar eg lukkast med. Masteroppgåva baserer seg på intervju av tre aktive musikarar som ein kan kategorisere innan denne musikkretninga. Det er gjennom analyse av desse eg ynskjer å trekke ut nokre sentrale element og linjer innan friimprovisasjon. Deira tankar, om mellom anna eige virke, bevisstheit på eigen praksis og utvikling av deira personlege uttrykk vil verte belyst og drøfta. Det er vidare klart, at som all anna musikalsk praksis, representerer også friimprovisasjon ein type kunnskap.

Som antyda ovanfor er problemstillinga mi difor *å undersøkje tankar og problemstillingar som ligg til grunn for denne kunnskapspraksisen hjå desse tre utøvarane, og analysere dette i samband med utvikling og føresetnadar ein finn i feltet.*

I eit musikkfelt som friimprovisasjon vil det vere urealistisk å ikkje ha nokre rammer for eit slikt studie. Der er mange utfordringar knytt til oppgåva, mellom anna slik som Njål Ølnes syner i si avhandling *Frå små teikn til store former: Analysar av det improviserte samspelet med hjelp av auditiv sonologi* frå 2016. Han skriv i si innleiing at musikarar sjølve ofte ikkje har språk for å kunne uttrykke seg tilstrekkeleg i dei prosessane som er sentrale, og at ein difor lyt forske på eit meir musikkanalytisk nivå (Ølnes, 2016, s. 20). Dette er på mange måtar rett, då det for ein musikar kan vere vanskeleg å seie eksakt kva som går føre seg i denne prosessen. Men det er òg viktig å hugse på at det er nettopp gjennom musikarar innan friimprovisasjon vi kan forstå det komplette bilete av denne praksisen. Det skal seiast at Ølnes ikkje tenkjer på dette som eit problem, snarare tvert i mot. Dette er på grunn av at kunnskapen til musikarane i skapingsprosessen er heilt essensielle (Ølnes, 2016, s. 20). Dette set lys mot mitt fokus i denne oppgåva. Med denne masteroppgåva vonar eg at eg kan take tak i denne delen av feltet som mellom anna Ølnes trekk fram som noko problematisk. Eg ynskjer å gå til musikarar som nyttar seg av friimprovisasjon for å belyse deira tankar, visjonar og ideal. Ved analyse og diskusjon av materialet, vonar eg at eg kan kome noko nærare ei forståing av praksisen, som eg personleg tenkjer har godt av all forskning det kan få. Det er klart at meir fokus og studie på friimprovisert

musikk vil vere med på å skape ei breiare forståing for feltet. Perspektivet mitt i denne oppgåva lenar seg såleis noko meir mot ei brukarforståing.

I valet av musikarar er det ingen fasit, og eg har difor teke tak i tre musikarar som eg vonar kan representere mangfaldet i friimprovisert musikk. Dette er Maja Ratkje, Stian Westerhus og Lasse Marhaug. Dei tre musikarane representerer musikkbreidda på fleire måtar med sitt eige virke: Lasse Marhaug er ofte omtala innan støy, Stian Westerhus gjennom eksperimentell jazz, og Maja Ratkje gjennom samtidsmusikk og avantgarde. Vidare er det naudsynt å sjå desse i eit historisk perspektiv.

For å plassere feltet, slik eg ser det, er det relevant å få eit innblikk i min ståstad for korleis eg ser på feltet i dag og for å skape ei forståing av kva musikk det er snakk om. I Noreg finnast det per dags dato ei yrande scene for denne typen musikk. Inntrykket mitt er at det ikkje lengre er så veldig viktig for musikarane sjølve å definere seg som ein særskilt improvisator. Dei yngre musikarane i dag er ofte skulerte ved utdanningsinstitusjonar. Resultatet av å utdanne så mange musikarar kvart år er at vi får eit rikt kompetansemiljø, med mange dyktige studentar og utdanna musikarar som spelar all mogleg musikk. Det er ikkje overraskande å sjå ein skulert musikar spele friimprovisert musikk. Eit inntrykk er at dei som vel å gå inn i denne retninga ofte er sær dedikerte og ein finn sine eige spelestadar og måtar å overleve økonomisk i systemet, noko ein òg kan sjå ei linje til reint historisk, som eg skal kome tilbake på i neste del. Utdanning bidreg til eit generelt høgt nivå både teknisk og kunstnarleg. Dette har vore ein viktig faktor for norsk kulturliv heilt sidan blant anna jazzlinja i Trondheim ved NTNU starta opp, og samstundes liknandes utdanningar i dei store norske byane i Noreg. Vidare har studiar innan klassisk musikk og komposisjon òg bidrege i like stort grad for det opne improvisasjonsfeltet, for ikkje å gløyme dei mange utdanningane innan kunst. Eit høgt fagleg og reflektert nivå på norske musikarar og kunstnarar bidreg ikkje berre til høge prestasjonar i produksjon, men også til forståing, openheit og vidareformidling. Denne kompetansen havnar rundt i landet og vil vere ein positiv faktor for musikk og kunstmangfald, og truleg akkurat det vi treng for å rekruttere nye aktørar som ynskjer å presse grenser for kva publikum kan nyte godt av.

Oppgåva er delt inn i fem delar. I første del vil eg belyse mitt teoretiske grunnlag og om tidlegare forskning og metode på feltet. Vidare i del to, presenterer eg eit historisk bakteppe som kan fortelle litt om kvar friimprovisasjon kjem frå. Her går eg inn på rørsla i frijazz frå 50-talet med mellom anna Ornette Coleman, samt inkludere den europeiske kunstmusikkscena på

omlag same tid. Vidare er det også relevant å få med overgangen til det vi i dag ser meir på som friimprovisasjon, med musikarar som til dømes Derek Bailey og ei linje til den norsk scena av friimprovisasjon med mellom andre Paal Nilssen Love, før eg inkluderer ein bolk om støymusikk. Mine informantar i denne oppgåva er alle norske musikarar, og den historiske delen vert ein naturleg overgang til presentasjon av desse som inngår i del tre. Del fire er ein presentasjon av mine funn og tek føre seg ulike perspektiv og utfordringar knytt til problemstilling. Komposisjon, sjangerdefinering, politikk, ideal og teknikkar samt instrument vil vere inkludert før eg i del fem konkluderer kring desse punkta.

1.2 Vitskapsteoretisk metode og fagfelt

Det teoretiske grunnlaget som ligg føre i denne oppgåva er hovudsakleg kvalitativ forskingsmetode og fortolkingsprosess. Under *kvalitativ orientert forskning*, slik som Cato Wadel og Otto Laurits Fuglestad omtalar det i si bok om feltarbeid i eigen kultur (Wadel & Fuglestad, 2014), er det klart at det ofte kan vere kombinasjonar av metodeval som ligg til grunn for eit slikt studie. Dei legg difor til ”orientert” for å understreke variasjonar som kan oppstå i metodeval. Når det er sagt er det for min del ikkje i denne oppgåva snakk om eit typisk feltarbeid slik ein kjenner det frå sosiologisk og antropologisk arbeid, men meir eit typisk musikkvitskapleg studie som ligg føre. Musikkvitskapen har òg eit særst stort spekter av ulike inngangsmetodar, mellom anna sosiologi og antropologi, men dette er ikkje hovudinngangen her. I motsetnad til feltarbeid som undersøker kulturar og folkegrupper, har ikkje eg eit samanlikningsgrunnlag mellom mine informantar mot ei større gruppe menneskjer, som mogleg burde vorte inkludert, for å sjå på dette som eit klassisk feltarbeid. Det eg derimot tek føre meg, er ei gruppe musikarar som kan representere eit større spekter av utøvarar i ein global samanheng. Det er klart at mitt studie, som sjølv sagt kan opplevast som noko snevert i grad av informantar, likevel har sine egne kvalitetar som er viktige. Til dømes er det eit historiografisk aspekt, som går ut på å dokumentere enkeltutøvaranes personlege tankar og oppfatningar på eit gitt tema, noko som vidare er eit relevant og ikkje minst interessant område å sjå nærme på.

Om ein skal sjå på dette arbeidet som eit slags feltarbeid, vil det vere relevant å nytte seg av perspektivet som ein oppnår innan feltarbeid av eigen kultur. Som Wadel og Fuglestad trekk fram om temaet, kan det vere gjensidig felleskunnskap som ein tek for gitt (Wadel & Fuglestad, 2014, s. 27). Når ein ser på mitt eige utgangspunkt som forskar i denne samanhengen, er det klart at der vil vere områder innan musikkrealterte spørsmål som både eg og intervjuobjekta truleg vil take for gitt eller oversjå. Dette er eit viktig aspekt som eg har vore bevisst på. Vidare skriv Wadel og Fuglestad om valet av metode, der dei trekk fram at ein kan sjå på forskning som ein runddans mellom teori, metode og data. Med dette syner dei at forskarar innan det kvalitativt orienterte feltet skjeldan følgjer ein fastsatt mal (Wadel & Fuglestad, 2014, s. 135). Dei held fram med å understreke den store skilnaden mellom kva ein fyrst tenkjer er prosessen framover og metodeval, og kva som faktisk let seg gjere i aktuelle situasjonar. Det same kan ein sjå i mitt studie, som fyrst vart tenkt meir på som eit typisk feltarbeid med deltakande observasjonar av musikarane som er omtala i denne oppgåva. Min framgangsmåte for å samle informasjon har

vore å nytte det meste av tilgjengelege materiale. Sjølv om eg ikkje fysisk har oppsøkt muskarane, meiner eg at den totale informasjonen eg har fått ikkje er svekka av min framgangsmetode.

Som Brinkmann og Kvale skriv i si bok om forskingsintervju, er målet for eit kvalitativt forskingsintervju å forstå verda sett frå intervjupersonens side (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 20). Med dette som bakteppe, er det klart at for mitt forskingsprosjekt som ynskjer å forstå korleis eit utval muskarar tenkjer og opplever friimprovisasjon, er det kvalitative forskingsintervjuet ei direkte relevant metode for å oppnå ynskja kunnskap om temaet. Kvale og Brinkmann tek føre seg dei fleste sider av dette feltet, både om korleis vi kan forstå forskingsintervjuet, behandle det, og om gjennomføring. Innleiingsvis trekker dei fram metodologiske og etiske spørsmål som kjem i samband med denne praksisen, og syner skilnaden mellom fenomenologi, hermeneutikk og diskursanalyse. For mitt vedkomande, er alle desse punkta relevante, noko som kjem fram i dette sitatet:

”Mens fenomenologer typisk er interessert i å illustrere hvordan mennesker opplever fenomener i sin livsverden, er hermeneutikere opptatt av fortolkning av mening. Diskursanalytikere derimot studerer hvordan språk og diskursive praksiser konstruerer sosiale verdener mennesker lever i.” (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 33)

For å skape ei vitenskapsteoretisk oversikt over metodeval, er dette relevant materiale. Ein kan seie at oppgåva hovudsakleg er mynta på ein fenomenologisk metode i kombinasjon med hermeneutikk og diskursanalyse. Fenomenologi vert for meg behandla som ei interesse for meg sjølv, for å forstå muskaranes opplevingar av fenomenet friimprovisasjon. Til samanlikning, har fenomenologisk tenking vore tilstade frå starten av 1900-talet, og som Kvale og Brinkmann skriv, henta frå Merleau-Ponty frå 1962, handlar det om å ”beskrive det gitte så presist og fullstendig som mulig – å beskrive, snarere enn å forklare og analysere” (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 45). Det er klart at i mitt høve, vil både analysering og forklaring, så godt det let seg gjere, vere viktige reiskap for oppgåva. Eg vonar at gjennom eit fenomenologisk utgangspunkt, vil eg kunne danne eit grunnlag som kan skape ei breiare forståing for eit komplekst felt slik som friimprovisasjon er.

I samband med intervju med mine tre informantar har eg nytta meg av semistrukturert intervju, som er ein intervjumetode som korkje er låst til eit fastsatt spørjeskjema eller er som ein vanleg samtale (Kvale & Brinkmann, 2015). Når det er sagt, nytta eg meg av ein mykje lik intervjuguide på alle intervju for å vere sikker på å kome gjennom dei delane eg ynskja i løpet av intervjuet. Dette var ein måte å strukturere intervju på. Men som Kvale og Brinkmann skriv vidare i si bok er altså fleire aspektar kring semistrukturert intervju. Mellom anna trekker dei fram livsverda til informanten, som kan forståast som det "[...] kvalitative forskningsintervjuet er en forskningsmetode som gir privilegert tilgang til menneskers grunnleggende opplevelse av livsverdenen" (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 47). Det vil ikkje vere mogleg å svare på forskingsspørsmål som ligg til grunn i denne oppgåva utan ein fenomenologisk og kvalitativ metode. Vidare vil ei semistrukturert metode òg gje moglegheit til å kunne følgje opp interessante sidespor som informantane ymtar til. Dette vart nok i størst grad synleg i intervjusituasjonen med Maja Ratkje. Utan å ha organisert mitt intervjusystem på ein semistrukturert måte, villa eg raskt kunne gått meg bort i kva som vart sagt, og ikkje hatt moglegheit til å følgje opp interessante kommentarar.

Vidare kan ein seie dette er i relevans med noko Kvale og Brinkmann trekk fram som "bevisst naivitet" (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 48). I samanheng med det Wadel og Fuglestad trekk fram om feltarbeid i eigen kultur, og problemet med å ikkje sjå dei sjølvsaagte fenomena, er dette aktuelt. Kvale og Brinkmann trekk fram at ein ikkje bør sette i gang intervjuet med fastsette syn og spørsmål, men heller vere bevisst på eventuelle sidespor og som kan dukke opp i intervjuet. Ved å spele på lag med deira oppfatningar av temaet, kan ein i somme tilfelle oppnå både uventa og utfyllande resultat. Det kan såleis vere relevant å spele naiv og ikkje-forståande for å få deira uttalingar om enkelte spørsmål (Kvale & Brinkmann, 2015).

Sidan friimprovisasjon for mange er ei handling som ikkje alltid er bevisstgjort og gjennomtenkt av utøvarane sjølve, er det ikkje alltid like enkelt å finne essensen av kva ein eigentleg gjer som utøvar. Interesse for å finne ut av det fenomenologiske ved friimprovisasjon gjer at fenomenologien er mykje aktuell for denne oppgåva. Som Kvale og Brinkmann skriv i boka har denne metoden vorte kritisert for å "fremme en individualistisk og essensialistisk tilnærming til forskning" (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 50). Ein kan sjølvsaagt vere einig i denne kritikken, men når ein ser kva hovudgrunnlag denne oppgåva rører seg i, er det klart at nettopp ein individualistisk og essensialistisk tilnærming til feltet er naudsynt. Eg er på jakt etter kva musikarane sjølve meiner er essensen av den fenomenologiske handlinga av

friimprovisasjon. Og nettopp ei individuell tilnærming er aktuell for vidare drøfting og samanlikning mellom intervjuobjekta.

Ein anna teoretisk inngang til denne studien er populærmusikkforskning. Ein kan tenkje at populærmusikkforskning hovudsakleg omhandlar populærmusikk, og at dette ikkje er relevant for kunstmusikk eller for smal og ikkje-kommersiell musikk. På fleire måtar var og er dette området interessant. Til dømes har populærmusikkforskning vore med på å endre måten vi som musikkvitarar jobbar og studerer musikk på. Med at ein går bort frå klassisk musikkanalytiske metodar, der ein ser på musikken som eit eksternt fenomen som lever parallelt med musikarane sjølve, har populærmusikkforskninga trekt fram musikarane og det sosiologiske aspektet i større grad. Tema som til dømes omhandlar sjangerforståing og funksjonen denne har i eit sosiologisk perspektiv, har vist seg å vere eit relevant spor i musikkforskning. I denne oppgåva er det spørsmål som handlar om korleis vi kan forstå friimprovisasjon, og dermed kan ein trekke inn denne typen tankegang i forskinga. Meir musikkanalytiske tilnærmingar har mellom anna vorte gjort gjennom arbeid som til dømes hjå Njål Ølnes, som nyttar seg av auditiv sonologi for å nærme seg feltet (Ølnes, 2016).

Å dokumentere heile populærmusikkfeltet er ikkje naudsynt i denne samanhengen, likevel er der nokre punkter som kan trekkast fram. Til dømes skriv Jason Toynbee i boka *Making Popular Music* om musikkteknologi og utvikling, i kombinasjon med determinisme og korleis teknologi ikkje nødvendigvis vert brukt på den opphavelige måten det var tenkt, noko som kan sjåast i samanheng med korleis mine informantar nyttar seg av musikkteknologi for å uttrykke seg på ein særeigen måte. Toynbee argumenterer både for ein teknologisk determinisme og sosial seleksjonisme. I denne oppgåva er denne uttalinga relevant for å understreke faktumet: "As we have seen, music technology is often misused by musicians, adopted for purposes other than that for which it was designed. To put it another way, there seems to be a historical uncertainty about the value of the means of musical production as well as music products themselves" (Toynbee, 2000, s. 99). Graden av "feil" bruk av musikkteknologi, er altså ikkje noko nytt i verken improvisasjonsfeltet eller i populærmusikken, som Toynbee hovudsakleg studerer i boka si.

Vidare fokuserer Toynbee på sjangerkulturar. Her omhandlar han forståinga av sjanger som ein sosiologisk prosess, og understreker at aktørar innan same sjanger gjerne delar liknande kulturell forståing av eigen produksjon, habitus og arbeidsfelt som viktige moment (Toynbee,

2000, s. 103). I mitt høve, som syner å forstå friimprovisasjonsfeltet som har estetiske og fenomenologiske likskapar i seg sjølv, er ikkje musikkindustrien i like stor grad viktig for definering og behandling av sjanger. Ein kan seie at likskapen mellom mine informantar botnar i ein fellesnemnar innan økonomisk stønad i form av legat, til dømes Norsk Kulturråd, Norsk Jazzforum, då ein ikkje kan gi ein felles sjangerkategori utover kva muskarane sjølve definerer musikken sin som. Det skal seiast at friimprovisasjon også ofte vert sett på som ein samla musikalsk sjanger og ikkje berre eit metodefelt for å generere musikk, og på den måten er det meir i retning det Toynebee omtalar i boka si.

Jamvel om at Toynebee hovudsakleg studerer populærmusikk har han òg inkludert eit punkt om friimprovisasjon. Dette syner han er grunna i "[...]that practitioners tend to deny that it belongs to any particular genre. It therefore provides a limit case" (Toynebee, 2000, s. 108), og at friimprovisasjon difor er eit interessant punkt i høve sjangerdiskursen. Toynebee trekk fram tre punkter som han meiner er relevant for denne praksisen. Dette er individualitet, innovasjon, samt ein avvisande tendens for utøvarar i praksisen om å verte kategorisert i ein idiomatisk form. Toynebee tolkar det individualistiske aspektet opp mot eit ideal der den musikalske praksisen manifesterer aktøren. Når ein ser dette opp mot denne masteroppgåva med intervju av tre utøvande muskarar på feltet, er det klart at dei personlege sidene er ein stor del av den utøvande praksisen. Om ein legg diskusjonen av fenomenet og handlinga av friimprovisasjon til sides, opnar fridomen, som denne musikalske aktiviteten gir, opp for personlege skildringar og variasjon.

Innovasjon ser Toynebee på som eit grunnleggande element i handlinga, då målet ikkje er det populære eller enkle. Innovasjon og kategorisering vil som relevansen til mitt eige studie vere at utøvarars motstand og naturlege posisjonering mot avantgardisme vere eit faktum. Ikkje at muskarane i utgangspunktet ynskjer å følgje ein gitt ideologi, men grunna det metodologiske aspektet som ligg til grunne for friimprovisasjon. For å syne kva eg legg i omgrepet idiomatisk, nyttar eg meg av forståinga som Derek Bailey omtalar i boka si om improvisasjon. Han lagar eit klart skilje mellom idiomatisk og ikkje-idiomatisk musikk:

"Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerns with the expression of an idiom – such as jazz, flamenco or baroque – and takes its identity and motivation from that idiom. Non-idiomatic improvisation has other concerns and is most usually found in so-called "free" improvisation and, while it can be highly stylised, is not usually tied to representing an idiomatic identity" (Bailey, 1993, s. xi-xii)

I samband med denne teoretiske gjennomgangen eg no tek føre meg, ynskjer eg òg trekke fram empiri. Det mest relevante vil, i mitt høve, vere empiri tilknytt musikkvitskap og musikologi. Nicholas Cook og Eric Clarke har i si bok, *Empirical Musicology – Aims, Methods, Prospects*, sett saman ei gruppe tekstar som omhandlar fleire sider av temaet frå ulike bidragsytarar. Innleiingsvis skriv Cook og Clarke sjølve om kva empirisk musikkvitenskap er og posisjonen denne har. Dei trekk fram at ein ikkje kan seie noko nyttig om forskjellen mellom empirisk og ikkje-empirisk musikkvitskap, då ein ikkje kan seie at noko er heilt ikkje-empirisk. Det viktige poenget deira er at ein lyt sjå på kva vitskaplege diskurs ein baserar sine empiriske observasjonar på, og om observasjonane er regulert av diskursen ein bevegar seg i (Clarke & Cook, 2004, s. 3). Det er altså vanskeleg å seie noko konkret om graden av empirisk bruk utover faktumet av kva ein legg i omgrepet empiri. Store norske leksikon definerer termen slik:

”Brukes i forskning om kunnskap innhentet ved hjelp av systematiske observasjoner og undersøkelser (empirisk dokumentasjon). Dette står i motsetning til antakelser og kunnskap utledet av teoretiske overveielser, personlige inntrykk (såkalt: anekdotisk bevis) eller ikke systematisk innhentede observasjoner eller erfaringer. (Malt & Tranøy, 2015)

I høve mitt arbeid er kunnskap sankt inn ved hjelp av observasjonar og undersøkingar, altså empirisk dokumentasjon. I tillegg har eg i stor grad etablert mykje av min eigen kunnskap ved hjelp av eigen praktisering av feltet, noko som vidare gir ei forståing for kva utfordringar og kvardag musikarane står ovanfor. I norsk samanheng vil denne kunnskapen hjelpe meg med å til dømes forstå kva musikkscener denne typen musikk oftast vert utøvd i samt kjennskap til miljøet. Eg veit difor kva andre aktørar som er relevante i samband med mine utvelde informantar. Det vil òg seie at utvelde informantar ikkje er tilfeldig, då deira posisjon var avgjerande for valet av nettopp dei i denne oppgåva.

For vidare å forstå empirisk bruk i musikkvitskap vil det vere relevant å sjå på kva vi vanlegvis tenkjer på som empirisk basert kunnskap. Cook og Clarke skriv at ein, i samanheng med vitskap, ikkje berre baserar seg på observasjonar, men også med å inkorporere observasjon med undersøkingsmønster som nyttar seg av generalisering og forklaring. Noko dei påpeikar er vegen frå data til fakta. Om observasjonar skal verte sett på som truverdige, lyt det vere mogleg å etterprøve resultatata. Dei skriv at problemet for mange i humaniora er at ein baserar studia sine på små mengder data. Dette vil kunne føre til at resultatet kan verte avgrensa (Clarke & Cook, 2004, s. 4). Sidan dette arbeidet baserer seg på eit mindre tal intervjupersonar og materiale, er

det difor grunn til å spørje seg om moglegheitene for etterprøving. Om ein studerer musikarar og musikk som det ikkje er mogleg å spørje direkte om utalingar, er det klart at det kan danne potensiale for missnøye. Men eg har saumfart mykje dokumenterte og publiserte intervju og konsertopptak, noko som eg syner dannar grunnlag for etterprøving av deira uttalingar om ideal og visjonar. Studiet mitt er vinkla inn mot eit tema som eg ikkje kan trekke så mykje ut av utan å gå direkte til kjeldene for eigne spørsmål, jamvel om at ein kan skape seg ei god oversikt over musikarane ved hjelp av anna dokumentasjon enn det som ligg til grunn i denne oppgåva. Eg vil difor seie at mitt eige arbeid baserar seg på empirisk musikologi i den grad ein har moglegheit til å seie noko klart på dette punktet, slik som Clarke og Cook skriv i dette sitatet:

”Empirical musicology, to summarize, can be thought of as musicology that embodies a principled awareness of both the potential to engage with large bodies of relevant data, and the appropriate methods for achieving this; adopting this term dos not deny the self-evidently empirical dimension of all musicology, but draws attention to the potential of range of empirical approaches to music that is, as yet, not widely disseminated within the discipline. And just as it is not a matter of empirical versus non-empirical, so we do not wish to draw an either/or distinction between the objective and the subjective”(Clarke & Cook, 2004, s. 5)

Kulturforskning er òg eit relevant tema i denne samanheng. Chris Barker har skriva ei god bok som omhandlar mange sider av kulturforskning og kvar den står i dag i akademisk samanheng (Barker, 2012). Jamvel om at han sjølv påpeikar at boka i seg sjølv har ein ganske ambisiøs tittel, ”Cultural Studies”, på grunn av avgrensingar både geografisk og tematisk, går han inn på nokre sentrale punkter som òg kan brukast i kontekst med friimprovisasjon og kunst. I føreordet til Paul Willis skriv Willis at ”No one can define it [culture] exactly, say what it ”really” means” (Barker, 2012, s. xxiii). Med det som bakteppe er det klart at forståing av kva kultur og etablering av kultur er vanskeleg å setje fingeren på. Kulturforskning består av mange ulike innfallsvinklar, både kontekstuelle og metodologiske. I mitt høve er kultur i samband med praksis mest relevant. Chris Barker skriv at ”Culture is concerned with questions of shared social meanings, that is, the various ways we make sense of the world”(Barker, 2012, s. 7). Han skriv vidare at kulturforskinga seier at språk ikkje er eit nøytralt medium i samband med forståinga av objekt som eksisterer utanfor språk. Likevel er språk måten vi gir mening til materielle objekt og sosiale praksisar som vidare vert mogleg å behandle gjennom språk (Barker, 2012, s. 7). I samband med dette kan ein seie at miljøet kring friimprovisasjon på sitt vis er ein eigen kultur, som vidare kan behandlast gjennom kulturelle studie. Ein kan vidare sjå på relaterte omgrep, tonalitet samt bevisste og ubevisste uskrivne reglar som eit språk og

kulturell praksis. Dette kan danne grobottn for forståinga for kvifor musikarar ofte opererer med hjelp av liknande inngangsvinklar for å praktisere friimprovisasjon som ein musikalsk praksis. Friimprovisasjon som kultur har gjerne vakse ut frå andre kulturar, og ein kan òg sjå på dette som ein subkultur til avantgarde-rørsla som vaks fram utover midten av det 1900-århundret. Korleis vi ser på konstruksjonen av denne kulturelle rørsla må verte sett på gjennom korleis aktørane sjølve vektlegg sine verdiar og sin eigen kontekst. Med denne teoretiske innfallsvinklen kan ein difor forstå dette studiets kontekstuelle plassering gjennom metodeval og innhald. Det er ei samankopling mellom fleire teoretiske bakgrunnar som ligg til grunn for denne oppgåva.

1.3 Arbeidsmetode

Metodeval for denne oppgåva er hovudsakleg basert på kvalitativ forskning. Sidan prosjektet baserer seg på musikk og utøving av tre informantar, har lytting og observasjonar vore viktig for meg. Med dette som grunnlag har eg lytta til innspelningar, utgivingar og konsertar for å skape meg eit større spekter enn det som kjem fram som hovudgrunnlag i oppgåva. Styrka i dette er at eg i tillegg til å ha gjennomført undersøking av tilgjengeleg materiale av informantane mine, forhåpentlegvis står att med ei brei forståing av feltet og dei som musikarar. Vidare har det vore eit viktig poeng å kartlegge ei historisk forståing. Litteratur har difor vore ein viktig støttespelar.

Mine tre informantar har mykje informasjon om seg på internett. Dei har alle sine egne nettsider som gir eit bilete av kva dei sjølve ynskjer å formidle om seg sjølv. Vidare er det flust med artiklar og omtalar om musikken deira, samt ein del intervju både i tekstform og video. Dette har vist seg å vere eit gunstig utgangspunkt for å etablere og kartlegge dei som artistar i det norske musikkmiljøet. Som musikar sjølv har eg hatt ein musikalsk interesse overfor desse tre musikarane, og det var i samband med planlegging og idéutvikling av dette masterprosjektet at valet til slutt falt på desse. Prosessen for å kome fram til endelege forskingsspørsmål har gått føre seg sidan første året på masterstudiet i musikkvitenskap. Det einaste faste utgangspunktet eg hadde i byrjinga, var temaet. Eg ynskja å fordjupe meg i friimprovisasjon. Dette var på grunn av min eigen fasinasjon og interesse for fenomenet, belyst innleiingsvis i denne oppgåva. Det har vore fleire idear om kva oppgåva skulle fokusere på. I starten ønskte eg å sjå på friimprovisasjon som eit internasjonalt språk, noko som ville krevje ei avgrensing på eit eller

anna nivå. Dei store geografiske utfordringane, samt ei sær stor gruppe musikarar måtte blitt undersøkt, noko ei masteroppgåve avgrensar grunna tid og resursar. Arbeidet med å redusere masterprosjektet ned til eit handterbart nivå vart fyrste delen av arbeidet med prosjektet. Ved fleire høve vart vi på masterstudiet utfordra på kva vi tenkte med oppgåva, noko som førte fram til dette gjennomførbare prosjektet.

Etableringa av eit handterbart prosjekt kom fram gjennom samtalar med rettleiar. Vi kom fram til at eit studie av til dømes to til fire musikarar ville vere eit godt utgangspunkt for å få eit utsnitt av dette feltet, og ein kunne nytte seg av intervju som ein kunne diskutere opp mot kvarandre. Etter at utvalet av informantar vart sett, kunne arbeidet med å ta kontakt med musikarane byrje. Eg undersøkte kva kanalar eg kunne kontakte dei gjennom, og kva som ville vere best for å oppnå eit positivt svar. Eg skreiv ei kort tekst der eg la fram situasjonen, og spurte musikarane individuelt om dei kunne vere interessert i å verte intervjua. Eg tok kontakt gjennom Facebook, noko som i seg sjølv kan følast noko uformelt. Likevel var dette eit bevisst val frå mi side, då eg sjølv veit at denne kanalen meir og meir vert brukt for kontakt og samtalar i ulike samanhengar. Det andre positive med Facebook var at eg slapp å ta kontakt direkte på telefon, då dette kan oppfattast som meir privat for mange. Ved å skrive ei melding gjennom sosiale mediar kunne musikarane sjølve velje når og om kva dei ville svare. Undersøkinga av informantane mine på internett viste at Marhaug og Westerhus var ganske tilgjengelege gjennom sine personlege Facebook-sider, medan Ratkje tilsynelatande nytta seg av ei eiga artist-side. Dette førte til at eg fyrst tok kontakt med Westerhus og Marhaug, og fekk positivt svar. Sidan ingen av dei bur i Oslo, prøvde eg fyrst å få til eit intervju når og om dei var i byen. Eg fekk ein slik avtale med Westerhus. Marhaug skulle ikkje til Oslo i aktuell arbeidsperiode, men fremja eit forslag om telefon eller videosamtale.

Prosessen vidare gjekk føre seg med samling og studering av materialet som var tilgjengeleg av musikarane. Samstundes nytta eg tida til å lese meg opp på aktuell historie om friimprovisert musikk, som kjem fram seinare i oppgåva. Etter vurdering og kartlegging av medievanene til Ratkje, tok eg òg kontakt med henne gjennom artist-sida på Facebook. Ho var positiv til intervju. Utfordringa mi i forhold til musikarar som er såpass aktive, er sjølv sagt å få dei til å setje av tid til meg og prosjektet mitt. Eg møtte Westerhus fyrste gong i samband med dette prosjektet på Norges Musikkhøgskole, i anledning Ivar Grydelands symposium om improvisasjon i studio. Dette var ei aktuell og relatert konferanse som samla mange av dei aktive musikarane innan friimprovisasjon til samtale og foredrag. Etter ein lang dag med prat

om improvisasjon hadde eg avtalt å intervju Westerhus, men etter å ha høyrte diskusjonar kring improvisasjon i studio ein heil dag, var det mykje informasjon og tankar som måtte behandlast og fordøyast. Eg foreslo at vi kunne ta samtalen vår ved eit seinare høve. Dette på grunn av at eg merka at både han og eg var slitne etter dagen. Vi var samde, og utveksla telefonnummer for vidare kontakt. Dette viste seg å bli noko vanskeleg. Ved fleire høve vart intervjusituasjonen utsatt av ulike grunnar, og kjensla av at eg pressa meg på var tilstade. Undervegs fekk eg gjort intervju med Ratkje og Marhaug, begge gjennom videosamtale. Dette var fruktbart, og eg fekk ny giv til å prøve å få kontakt med Westerhus, noko eg lukkast med etter ei tid med stor usikkerheit. Uroa, som tidlegare hadde vore som var tankar om at han ikkje ville eller ønska å bli intervjuet, viste seg å ikkje vere reelle, då også dette intervjuet vart ei positiv oppleving med fruktbart resultat.

I forkant av intervjuet utarbeida eg ein intervjuguide som utgangspunkt og mal for dei intervjuene eg skulle take føre meg. Eg ynskja at denne guiden skulle vere rimeleg likt ovanfor alle intervjuobjektene, slik at eg fekk samanlikningsgrunnlag til det analytiske arbeidet i etterkant. På grunn av gode prosjektskisser og klar plan på problemstillinga til prosjektet, gjekk intervjuet særst godt, og arbeidet eg hadde lagt ned i spørsmål og kunnskap om arbeidet deira viste seg å vere bra. Jamvel om at eg i utgangspunktet ynskja å få til tradisjonelle intervju basert på eit fysisk møte med informantane mine, vart utfallet annleis enn planlagt. I fyrste omgang kjentest dette ut som eit nederlag, men etter diskusjon med meg sjølv kring ulike aspektar og utfordringar som ligg i å få til fysiske intervju, kan ein òg sjå på dette som noko positivt. Alle intervjuene i denne masteroppgåva er gjort utan fysisk nærvær i intervjusituasjonen, og altså gjennomført med tekniske hjelpemiddel. Dette syner at ein kan samle god informasjon til forskning utan å nytte seg av store geografiske forflyttingar verken for intervjuet eller intervjuobjektet. Der er fleire positive sider med dette. Det eine er at ein i utgangspunktet kan take føre seg studie av menneskjer uavhengig av geografiske utfordringar. Om ein ser føre seg at ein ynskjer å studere musikk frå andre land, vil dette teoretisk sett kunne medføre store økonomiske og klimarelaterte fordeler. Det er klart at der er positive sider med direkte kontakt med intervjuobjektet. Men når dette viser seg vanskeleg, på grunn av tid og stad, er videosamtalar eit godt alternativ. Utan at intervjuobjektet må bruke mykje av si private tid til reisa og liknande, kan ein på denne måten bruke tida til sjølve intervjusituasjonen. Videosamtalar synast å vere eit godt alternativ i kvalitativ forskning.

Etter å ha gjennomført intervju med alle tre informantane mine var arbeidet i fyrste omgang å transkribere desse frå opptak til skriftleg form. Her nytta eg meg av programmet *Transcribe!*, eit program av Seventh String Software, hovudsakleg til bruk i samband med transkripsjon av musikk. Her har eg moglegheiter til å endre fart samt enkel og tydelig visuell framstilling av lydfile og kvar eg startar og sluttar. Dette er til god hjelp om intervjuobjektet pratar raskt, og ein har moglegheit til å få med seg alt utan å måtte høyre sekvensen fleire gangar. Eit metodologisk grep eg har teke er å omsetje all informasjonen til nynorsk, som er mi målform. Dette vart gjort for å få ein naturleg flyt mellom tekst og sitat. Vidare må det seiast at dialektene til Ratkje og Westerhus og Marhaug er godt forplanta i nynorsk målform. Difor var valet enkelt, og eg har vore bevisst på å halde den munnlege ”tonen” som intervjuar inneheldt så langt det har vore mogleg. Vidare i arbeidet med materialet vart kartlegging av innhald og å gjere analyse av materialet, noko som kjem fram i kapittel 4.

2 Historisk bakgrunn

For å skape ei forståing for mitt utval av informantar innan feltet, vil det vere relevant å gi ein kort historisk gjennomgang av kva og kven musikarane mellom anna slektar på. Fellesnemnaren til informantane er at dei alle, på eit eller anna vis, utøver og nyttar seg av friimprovisasjon. Dei har difor ein felles plattform knyta til kvarandre og andre i miljøet. Uavhengig av dette er sjølvstakt kvar dei kjem frå i ein historisk kontekst. Maja Ratkje er utdanna innan komposisjon, og har gjennom utdanningsløpet vore gjennom ei rekkje obligatoriske deler knyta til studie av komponistar, som sjølvstakt har farga henne både bevisst og uvisst. Lasse Marhaug kjem frå ei meir kunstnarorientert retning og Stian Westerhus har jazzutdanning, og dette har truleg òg prega dei på deira vis. Når eg no skal skape eit historisk bakteppe for å forstå desse musikarane, er det difor relevant å sjå på fleire sider av musikkfeltet. Fri improvisasjon har, som Derek Bailey skriv i si bok om improvisasjon truleg vore tilstade i all tid. Ein veit ikkje når det første mennesket byrja å improvisere fritt utan ein plan. Truleg var dette lenge før vi byrja å notere musikk (Bailey, 1993). Om vi ser på vår vestlege musikkhistorie har vi dømer på improvisatorar både innan klassisk notert musikk, kyrkjemusikk, med rockeband som improviserer fram delar og riff som dei set saman i komposisjonane sine, jazzmusikarar som improviserer og liknande. Feltet eg ynskjer å take tak i, og som også er relevant i høve mine informantar, er nok mest kjend gjennom ei rørsle som vaks ut av frijazz på 60-talet i USA. Omlag på same tid i Storbritannia vaks det fram ei liknande rørsle gjennom eit miljø som mellom anna omhandlar musikarar som Derek Bailey og Evan Parker. Ein kan seie at det var her dei byrja å omtale musikk som friimprovisasjon, eller open improvisasjon. Enkelt sett, kan ein seie det går ut på å spele anten aleine eller saman med andre, utan noko fastsett plan eller mål. Ein slags kommunikasjon gjennom instrument som utspelar seg på andre parameter enn vi er kjende med frå tradisjonell, vestleg musikk som pop, rock, klassisk musikk. Det er klart at denne musikkpraksisen ikkje kom ut av det blå. Påverknad frå både frå jazz, frijazz, modernisme og postmodernisme og komponert samtidsmusikk har spelt ei rolle for denne utviklinga. Maja Ratkje har ein link til denne typen kunstmusikk, og i forlenging av dette kan ein mogleg òg sjå på støymusikk, som Lasse Marhaug ofte vert kategorisert innan, som ein kombinasjon av alle desse felte. I dette kapittelet søkjer eg difor etter å vise ei oversikt og ei forståing, for å skape ein historisk kontekst for resten av oppgåva. Dette er ikkje ei komplett historisk framstilling, men snarare eit utsnitt for vidare drøfting og presentasjon.

I første høve vil eg gå inn på frijazz og amerikanske musikarar som har vore relevante i samband med utviklinga av denne rørsla. Eg vil gå inn å sjå på overgangen frå etablerte tenkjemåtar innan improvisasjon av jazz, via John Coltrane og over i meir open improvisasjon til frijazz. Her vil relevante namn og musikarar som Cecil Taylor, Ornette Coleman, Paul Bley, Albert Ayler og Archie Shepp, for å nemne nokre. Eg vil vidare gå inn på den europeiske avantgarde-rørsla frå omlag same tid, som er midten av 1900-talet, der musikarar som Derek Bailey, Han Bennink, Tony Oxley og Evan Parker vil vere sterke namn. Vidare ynskjer eg å trekke inn amerikanske musikarar som har vore relevante også i Europa, som ein igjen kan linke til frijazz og friimprovisasjon. Grunnen til dette historiske bakteppet er å skape ein relevans og forståing for mine informantar, og som nemnt ovanfor, er Ratkje, Westerhus og Marhaug alle tre grunna i ein felles kategori som improvisatorar. Likevel har dei bakgrunnar som skapar relevans for å presentere dette feltet. I tillegg til frijazz og friimprovisasjon samt forståing av moderne klassisk musikk, som ofte vert omtala som avantgarde, vil støy også verte belyst i denne samanhengen.

Av litteratur eg har nytta meg av i denne bolken har eg innan frijazz nytta meg av Ekkehard Josts bok *Free Jazz*, først publisert og utgjeven i 1974. Jost presenterer her eit godt utval og oversikt over aktuelle musikarar, og skriv om deira overgang frå ei meir kommersiell retning innan jazz til å utforske meir opne formar i improvisasjon. Musikk og musikarar frå denne tida, rundt midten av 1960-talet og framover, kan vi sjå på som grunnlaget for det vi kjenner som frijazz i dag. Jost skapar vidare ei handterbar oversikt over utvikling og viktige faktorar som spelte inn i denne perioda. Vidare er artiklane til Charles Hersch, "*Let freedom Ring!*": *Free Jazz and African-American Politics* (Hersch, 1995), John D. Baskerville, *Free Jazz: A Reflection of Black Power Ideology* (Baskerville, 1994) og Eric Drott, *Free Jazz and the French Critic* (Drott, 2008) relevante for å skape ei forståing for den politiske situasjonen som utspelte seg i Amerika på 1960-talet og som ein sjølvsagt også bør innom for å forstå fenomenet og rørsla som frijazz er og var.

For det britiske og overgangen til det europeisk miljøet for friimprovisasjon har eg nytta meg av Ben Watsons biografi om Derek Bailey, *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation* (Watson, 2004). Watson tek føre seg utviklinga til Bailey frå barndomen til utpå 2000-talet. På vegen dit viser Watson eit stort nettverk av musikarar som anten har vore i påverknad eller i kontakt med Bailey, og på denne måten viser han òg eit utsnitt av den britiske og europeiske utviklinga innan friimprovisasjon. Han går vidare inn på meir spesifikke trekk ved fri improvisasjon som også er relevante i denne samanhengen. Innan komponistar og klassisk

musikk har eg teke utgangspunkt i Michael Nymans *Experimental Music - Cage and Beyond* (Nyman, 1999), og historieboka til Peter Burkholder, *A History of Western Music* (Burkholder, Palisca, & Grout, 2010). På støymusikk har eg i hovudsak nytta meg av Paul Hegartys bok *Noise/music* (Hegarty, 2007).

2.1 Frijazz

For å skape ei forståing av bilete om korleis utviklinga innan improvisasjonsmusikk har vore, og såleis kunne knyte dette opp mot informantane mine, ynskjer eg innleiingsvis å trekke trådar til Amerika på rundt 1950-talet. Jazzmusikk var på starten av 1900-talet prega av kommersielle krefter, der musikarar gjerne livnærte seg av å spele musikk på stadar med dansemusikk eller storband. I etterkant av andre verdskrig endra situasjonen seg reint økonomisk og utryggleik førte til splitting av fleire storband, noko som vidare førte til ei auke i talet mindre jazzgrupper. Mindre jazzgrupper, også ofte omtala som ”combos”, gjorde nok sitt for at samspelet kunne få ei større rolle, og utvikling av meir personlege uttrykk fekk moglegheit til å blomstre. Ein annan faktor på denne tida var ei auka interesse for rhythm & blues og andre alternativ til jazzmusikk, noko som prega det tidlegare økonomiske grunnlaget for jazzmusikarar. Utover etterkrigstida utvikla jazzmusikk seg gjennom fleire epoke som til dømes bebop, hard bop, cool, modal og frijazz (Burkholder et al., 2010, s. 219-220).

Kven som fant opp frijazz er nok ikkje så veldig viktig, og det er heller ikkje enkelt å sette fingeren på. Truleg er denne sjangeren, eller rørsla, som utspelte seg i Amerika på midten av 1900-talet eit resultat av fleire aktørar som byrja å utforske etablerte standardar innan jazzmusikk. Ein av dei som ofte vert trekt fram i samanheng er Ornette Coleman, som gav ut plata *Free Jazz: A Collective Improvisation* i 1960. Det er klart at denne tittelen sjølvsagt har vore med på å etablere omgrepet som består av orda ”free” og ”jazz”. Denne utgjevelsen vart spelt inn 1960 og består av 37 minutt kollektiv improvisasjon, og vert sett på som ein av dei viktige platene innan avantgarde-jazz frå denne tida (Schuller).

Frijazz, som har gått under kallenamn som ”avantgarde-jazz”, ”the new thing”, og ”the new black music”, skapte kontroversar og musikken var ulik det som tidlegare vart sett på som jazzmusikk (Baskerville, 1994). Baskerville knyt i sin artikkel frijazz og ”black power ideology” opp mot kvarandre. Den politiske situasjonen i Amerika på midten av hundreåret har

vore ein faktor som er relevant å få med seg i denne samanhengen. Baskerville trekk fram at "the black power movevement" var ei rørsle og eit opprør for å få afro-amerikanarar tilbake i sentrale posisjonar i samfunnet. Den rasistiske haldninga som hadde regjert i samfunnet i Amerika på denne tida vart ikkje lenger godteke, og fokus på "black people for black people" var aktuelt. I artikkelen skriv Baskerville at frijazzmusikarar følte seg nærme denne tankegangen, og at musikk kunne representere denne filosofien og ideologien ut til dei store folkemengdene (Baskerville, 1994). Mange ynskja å knyte band til sine afrikanske røter samt kulturelle identitet og dei ynskja ikkje å verte omtala som "negro", men snarare som "black".

Problematikken kom òg i tilknytning til omgrepet "jazz". Ei lausriving frå termen og alt dei meinte det stod for, var ei naudsynt handling. Dette var grunna i at jazz også symboliserte det kapitalistiske systemet og alt det innebar. Dermed undergrov dette deira kulturelle posisjon. Det var sjølvsgatt tilhengarar og motstandarar på begge sider av jazzmiljøet for å lausrive seg frå det etablerte. Men det interessante aspektet i denne samanhengen er at musikarar som var i opposisjon til det etablerte òg hadde ynskjer å endre si eiga rolle i eit større perspektiv. Gnissingar kring val av namn på denne rørsla var eit faktum, og musikarane sjølve hadde alternativet med å omtale musikken sin som det dei ynskja. Likevel stod ikkje alltid dette i harmoni med kva kritikarar og publikum omtalte det som. I følge musikarane, som oftast omtala musikken som "the new black music", var dette eit politisk og haldningsorientert val, då dette sette musikken inn i ein historisk kontekst, med direkte linjer til afrikansk kulturarv.

Det økonomiske aspektet er òg ein faktor på denne tida. Baskerville viser til ein kvardag der dei fleste musikarar innan jazz var afro-amerikanske. Desse livnærte seg hovudsakelig med å utøve musikk på klubbar og utestadar. Rammeverket for korleis og kvifor musikarar hadde moglegheit til dette, låg gjerne i konsertstadanes behov for å tene pengar. Baskerville trekk fram at jazzmusikk, og difor seinare også frijazz, ikkje var godkjent som høgkulturell kunst. Det var i utgangspunktet bruksmusikk, noko som truleg heng saman med den historiske posisjonen jazz hadde hatt i forkant. Grunnen til å hyre inn musikarar var hovudsakleg for å selge meir varer. Problemet dukka først opp når musikarar byrja å eksperimentere med frijazz. Då frijazz ikkje er av ein like lettfattelig og tilgjengelig variant av jazz, var den ikkje like godt egna som bakgrunnsmusikk. Dette resulterte til at spelestadar ikkje kunne hyre inn musikarar frå denne kategorien. Baskerville skriv vidare at musikarar organiserte eigne arrangement i egna lokale, noko som minimerte utgiftene, og ikkje minst gjekk all hyra uavkorta til musikarane sjølve. Problemet for dei tidlege frijazz-musikarane var ikkje dårleg oppslutning i

publikumstill, men snarare at den typiske tilskodar var i ein tilsvarande dårleg økonomisk situasjon då som anten musikarar sjølve, akademikarar eller liknande. Plateutgivingar vart óg eit problem på same grunnlag som konsertstadane. På grunn av manglande økonomisk grunnlag kunne ikkje plateselskap velje å gi ut musikk som ikkje kunne nå høge salstal. Baskerville trekk fram at musikarane etter kvart byrja å organisere seg i kollektiv, for å sjølve kunne styre utgivingar og konsertstadar.

I artikkelen til Charles Hersch, ”*Let Freedom Ring!*”: *Free Jazz and African-American Politics* (Hersch, 1995), kjem den politiske situasjonen godt til syne i samband med utviklinga av ei ny avantgarde retning innan jazzmusikk. Hersch etablerer ein link mellom frijazz og politisk fridom i Amerika på midten av 1900-talet. Han skriv at rørsle representerte fridom både negativt og positivt. Positivt med å skape musikalske grupperingar og grupper som var baserte på likeverd, og at alle idear kom til syne. Negativt med å avvise etablerte reglar og konvensjonar innan det eksisterande jazzmiljøet som var låst til tradisjonelle hierarki og roller innad i gruppene (Hersch, 1995). Dette set han opp med å vise til tre viktige musikarar frå denne tida. Charles Mingus, Ornette Coleman og John Coltrane. Han held fram med å vise til at jazz og improvisasjon i dette feltet sidan starten av har hatt ein politisk undertone for afro-amerikanske musikarar. Til dømes tidleg jazz som ”negro spirituals”, der slavar mellom anna song om fridom. Vidare viser han til Duke Ellington som på 1930 og 1940 talet nytta seg av titlar på låtar som viste til kulturen dei levde i. Likevel har ikkje uttrykket vore så veldig tydleg, då jazzmusikk på denne tida var forbunde med underhaldningsmusikk. Fridom var eit sentralt tema rundt år 1960 og ein lyt forstå dette gjennom konteksten av borgarrettsrørsle som var på denne tida (Hersch, 1995).

Med å trekke fram Charles Mingus viser ein ei tidleg rørsle inn mot utviklinga av frijazz. Mingus, som er kjend for ei kompromisslaus retning på mange av sine komposisjonar og såleis i sitt musikalske virke, var ein viktig musikar som var aktiv frå rundt 1950-talet med tydelige referansar innan blues og gospel. Mange av komposisjonane hans er prega av stor dynamikk, takt- og temposkifter, samt ein bevegelse mot meir bruk av kollektiv improvisasjon, som ein óg har dømer på til dømes i New Orleans-jazz frå 1920-talet (Jost, 1994). I følge Hersch var nettopp denne nedbrytinga av fastsette roller av hierarki i bandet eit viktig element i å både frigjere seg frå den etablerte jazztradisjonen, men samstundes representere den politiske situasjonen i landet på denne tida. Mingus opna for eit individuelt uttrykk, og gruppa i seg sjølv var likestilt. Dette kjem til dømes fram i låtar der bass og trommer har ein melodisk og solistisk

funksjon. Vidare vart rolla som bandleiar meir utviska, i alle høver under framføring av musikken, då alle musikarane kunne velje å gi teikn til endringar i musikken (Hersch, 1995). Til samanlikning kan Ornette Colemans *Free Jazz* vere ei vidareføring av tanken eller ideen som Mingus viste på 50-talet. Hersch trekk fram at Ornette ikkje var like politisk i sine titlar og uttalingar, men likefult var politisk med musikken.

The Shape of Jazz to Come frå 1959, er ein tidlegare ikonisk utgiving frå Coleman, utgiven i forkant av *Free Jazz* (1960), som også har vore til inspirasjon av seinare musikarar i nye former. Til dømes har Lasse Marhaug gjeve ut plata *The Shape of Rock to Come* (2004) og den norske jazz og elektronika-artisten Bendik Baksaas har gjeve ut plata *The Shape of Beats to Come* (2012). Likevel er det *Free jazz* som står som den fremste i denne samanhengen, og plata bærer preg av store dynamiske forskjellar og lite pausar blant utøvarane (Jost, 1994). Eit interessant punkt i denne utgivinga er òg korleis musikarane forhold seg til låtformatet, og ei likestilling blant musikarane. Det er i utgangspunktet ikkje nokon stjerner i gruppa, og den tradisjonelle forma på ei jazzlåt er totalt fjerna. Roller som vanlegvis var låst til gitte solist-parti, er byta ut med ei meir open form, og ein ser med dette ei kopling mot Mingus sin tankegang om behandling av musikarane i gruppa.

Ekkehard Jost skriv i si bok om utviklinga frå modaljazz til denne meir opne behandlinga av låtar og trekk fram Miles Davis med *Kind of Blue* som var gjeven ut i 1959. *Kind of Blue*, som har vorte ståande som ein av dei kanskje viktigaste utgivingane frå denne tida, presenterte ein modal tenkemåte til musikken. Miles Davis viser ein samheng på at jazz-rørsla på denne tida byrja å jobbe horisontalt i improvisasjonspartia sine. Med dette meiner ein at som musikar og improvisator tek meir utgangspunkt i ein skala, teken ut av den diatoniske tonerekka og behandlar denne vidare i sitt harmoniske arbeid og uttrykk. John Coltrane gav i etterkant av dette ut plata *Giant Steps* (1960), og med dette kan ein seie at den harmoniske kompleksiteten frå bop-sjangeren nådde sitt høgdepunkt, der både tempoet og grada av vanske på improvisasjonar var svært virtuost. Etter eit par år kom han ut med *My Favourite Things* (1961) der dei solistiske partia gradvis dreg på forma på når dei ynskja å skifte modale plattform. Den store overgangen er kanskje meir tydeleg med Coltrane i hans utgiving *A Love Supreme* (1965), som viser ei mykje meir fri holdning til dei solistiske partia. Ekkehard skriv at det på den tida ikkje var like godteke å presentere slik musikk, og tilbakemeldingane var blanda. Likevel er desse utgivingane med på vise til ei gradvis endring og uttrekning av behandling av dei solistiske partia. *Ascension*, som kom ut i 1966 har og etablert seg som ei av dei viktige platene

som kom ut rundt denne tida, og markerer òg ein ny æra for Coltrane og kollektivt samspel. Eit mykje meir intenst lydbilde, samt tidvis skrikande instrumentaldelar, viser til det Hersch omtalar som ei meir religiøs handling i det å spele saman kollektivt, og ikkje utelukke ei frigjering slik som ein kan sjå hjå Ornette si *Free jazz*-plate (Hersch, 1995).

Det viktigaste poenget frå denne oversikta over frijazz, er at det politiske aspektet har vore ein viktig faktor for lausrivinga av det afro-amerikanske miljøet både musikalsk og sosialt. Frijazz er eit sentralt element i utvikling av andre meir opne og frie improvisasjonsretningar som kom på same tid og seinare andre stadar i verda. Den store mengda med litteratur om utviklinga av jazz og frijazz gjer at ein raskt opplever frijazz som den viktigaste faktoren for all improvisasjonsmusikk. Dette momentet er sjølvstendig viktig, då jazzmusikk i seg sjølv har ei stor tyngde innan praksisen av improvisasjon. Likevel er det viktig i min eigen samanheng å sjå på overgangen til det europeiske improvisasjonsfeltet og mot friimprovisasjon.

2.2 Frijazz og friimprovisasjon i Europa

Som ein overgang til den europeiske improvisasjonssцена, kan ein trekke ei linje til jazzmusikarar som vitja Europa. På 1960 og 1970-talet var det det ei aukande interesse for frijazz særleg i Frankrike. Eric Drott skriv i sin artikkel om denne interessa som Frankrike fekk på dette tidspunktet og han set fokuset på at frijazz vart sett på som eit politisk fenomen då det dukka opp i Frankrike. Drott skriv at det franske publikummet var blotta for faktumet av nyansar i musikkmiljøet, og at ein både kunne finne aktive og ikkje aktive politiske aktørar i musikkretninga. Vidare var det ei etablering av oppfatninga om at frijazz berre var av afro-amerikanske musikarar som gjorde opprør mot det etablerte raseskiljet og aktive innan "the black power movement" på omlag same tid. Drott trekk fram at kritikarar fremja eit overordna estetisk ideal rundt frijazz som veldig energi- og kjensle driven musikk. Musikarar som vitja Frankrike på denne tida presenterte sjølvstendig mangfaldet i denne musikkretninga, jamvel om at kritikarar på sett og vis bidrog til å fremje ein slags energi-frijazz. Problemet med dette var at mykje av musikken som eksisterte falt utanfor dei franske idéala, og dermed ekskluderte ein automatisk musikarar som fremja eit alternativt lydbilde som kanskje minner meir om moderne avantgarde musikk. Oppfatninga frå franske kritikarar om at frijazz utelukkande var politisk skapte også splid, då ein lyt hugse på at mange truleg var meir opptekne av det reint musikalske uttrykket.

Drott problematiserer dette, og trekk fram Frankrike sin prosess med å forstå og tileigne seg frijazz på sin eigen måte. Då også teke i betraktning deira koloni-historie, som også kan linkast opp mot liknande prosessar i land som Amerika (Drott, 2008). Eit interessant punkt i artikkelen til Drott er at det på eit tidspunkt vart meir aktuelt for Frankrike å tenkje på frijazz som ein musikkørslе som var teke ut av sin originale kontekst frå det politiske Amerika, og at dei ynskja å utvikle si eigen, eksterne musikalske historie. No med bakgrunn og inspirasjon frå det avantgardiske jazzmiljøet. Dette kan vi truleg sjå på som eit perspektiv i utviklinga av det europeiske friimprovisasjonsmiljøet som vaks fram omlag på same tid. Ben Watson har i si bok *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation (Watson, 2004)*, skrive ein biografi om denne aktuelle britiske improvisatoren, Derek Bailey, som i ettertid har vorte sett på som ein av grunnleggarane for europeisk friimprovisasjon. Bailey utvikla seg på tidleg stadie frå tradisjonell og kommersiell jazzmusikk til å utforske improvisasjon saman med gruppa Joseph Holbrook Trio. Trioen bestod av Tony Oxley på trommer, og Gavin Bryars på bass, og Bailey på gitar. Bandet vart sett på som ein av dei viktige aktørane i utviklinga av frijazz og avantgarde improvisasjonsmusikk frå denne tida og var aktive frå omlag 1960-talet. Bandet hadde eit sound som kan minne mykje om jazzreferansar, både frå rytmeseksjonen og frå gitar som til dømes Jim Hall. Likevel hadde dei referansar til meir moderne komponistar som til dømes Stockhausen, Messiaen og Cage. I motsetnad til frijazz, var musikkørsla som vaks fram her mindre driven av rytmiske element frå jazzmusikk. Swing-trommer, ”walking” bass, som ofte er ein bestanddel i det som etablerte seg som frijazz, vart no bytta ut med meir flytande og solistisk tilnærming, kanskje med meir referanse eller same tankegang til det Mingus representerte i sin musikk på 50-og 60-talet. Andre musikarar som var viktige i den britiske scena på 60-talet var til dømes Evan Parker og Fred Frith, i tillegg til musikarane i Joseph Holbrook Trio.

Samanhengen, eller skilnaden, mellom frijazz og det som vart etablert som friimprovisasjon i blant anna Storbritannia på 1960-talet er ofte noko vag. Dette er fordi både frijazz og friimprovisasjon har ganske breitt nedslagsfelt, og dei individuelle musikaranes bakgrunn, historie og referansar spelar inn på korleis musikken høyrer ut når den kjem til uttrykk. Likevel kan ein setje fingeren på eit par punkter som kan vere med på å skilje dei to improvisasjonsartane. Friimprovisasjon er på mange måtar mykje likt tankemåten innan frijazz, men i motsetnad til den avantgardiske jazzmusikken som vaks fram i New York og andre stadar i Amerika på midten av 1900-talet, har ikkje friimprovisasjon den same historiske bagasjen av jazz i seg. Den er truleg likevel godt inspirert, og tidvis kjem også jazzreferanser til syne i

friimprovisasjon. Forskjellen ligg på utøvarane og kvar dei kjem frå. I frijazz er den direkte linja til jazzhistorie såpass klar. Dette til dømes i tenking og tradisjonar kring rammeverket som jazzensemble er bygd opp på. Til gjengjeld har friimprovisasjon gjerne innspel frå andre stadar i musikkhistoria, mellom anna moderne komponistar, noko som skapar ei annleis hybridform for denne musikkretninga.

Evan Parker, som er ein viktig improvisasjonsmusikar frå Storbritannia frå denne tida, seier i eit intervju med Subradar.no at inspirasjonen og kva han lytta på var særst ymse. Det gjekk altså til tidlegare nemnte modernistiske komponistar som Stockhausen, Cage, Boulez, verdsmusikk samt frijazzmusikarar som Ornette Coleman, Eric Dolphy og Wayne Shorter (Subradar.no, 2014). Det vi kan få ut av dette er at musikarar også på denne tida har lytta på særst ulike delar av musikkhistoria for å danne uttrykket sitt. Evan Parker er mest kjend som friimprovisasjonsmusikar, og ein kan med dette sjå ein samanheng mellom interessa og nysgjerrigheita særleg til klassisk- og samtidsmusikarane som gjerne skilje frijazz frå friimprovisasjon. Sameleis er dette tilfellet for Bailey, som også hadde jazzbakgrunn, men som vart interessert i andre typar musikksgangrar ved eit seinare høve før han utvikla sin stil (Watson, 2004). Friimprovisasjon som felt kan ein sjå på som ein slags globalisert mikstur av fleire sjangrar som dukkar opp gjennom uttrykket til ein musikar som improviserer.

Det er klart at det er mange ulike komponistar på 1900-talet som har vore med å prege både si samtid og seinare også sett sitt spor i til dømes improvisasjonsmusikk utan at eg skal gå djupt inn på det her. I boka til Michael Nyman, *Experimental Music – Cage and Beyond* (Nyman, 1999), syner Nyman å definere eit skilje mellom eksperimentell musikk og avantgarde. Dette gjer han i fyrste omgang med å ta utgangspunkt i John Cages komposisjon *4'33* frå 1950-talet. Her legg han fram ulike synspunkt og diskuterer desse, med utgangspunkt i Cages eigne synspunkt og handling i musikk. Det interessante her er at det er eit behov for å skilje mellom desse, då det for min del er nok å understreke at både eksperimentell musikk, og det som vert omtala som avantgarde eller moderne kunstmusikk, eksisterer og er i ei lang utviklingsrekke. Nyman trekk fram at den største skilnaden mellom desse to kategoriane er at til dømes Cage, som her representerer eksperimentell musikk, ”is proposing is a deliberate process of de-packaging so that the listener’s mobile awareness allows him to experience the sounds freely, in his own way”(Nyman, 1999, s. 28). Han trekkjer fram Karlheinz Stockhausen, som i motsetnad til å opne opp prosessane, gir lyttaren færre moglegheiter til tolking og eit meir styrt perspektiv. Dei eksperimentelle komponistane som Feldman og Cage er meir kopla opp mot

dei naturlege prosessane som er ein del av livet til oss menneske (Nyman, 1999, s. 28-29). Likevel er det i dette høve meir enn tilstrekkeleg å påpeike at utviklinga av både eksperimentell musikk og meir avantgardiske musikkretningar òg må sjåast i ein historisk kontekst. Det skal seiast at diskursen som ligg til grunne for forståinga for både avantgarde og eksperimentell musikk, er ein del av det historiske perspektivet friimprovisasjon må vurderast i kontekst av. Fleire komponistar kunne vore nemnde i denne samanhengen, både med tanke på historisk relevans og i høve direkte eller indirekte inspirasjon til informantane i denne oppgåva. Dømer på dette er mellom anna Arne Nordheim, György Ligeti, Iannis Xenakis og Pierre Boulez.

2.3 Støy

Støy som sjanger er noko som har vore på marknaden ei stund. Men som vi skal sjå nærmare på seinare i denne oppgåva, er denne sjangeren eller musikkpraksisen relevant på grunn både Lasse Marhaug og til dels Maja Ratkje. Ratkje bevegar seg hovudsakleg innan meir samtidsmusikk-relaterte musikkscener i dag, men har tidvis dukka opp i nettopp denne kategorien gjennom samarbeid med mellom anna Marhaug. Ho har gjeve ut fleire innspelningar som fell innan for kategorien støymusikk som til dømes med prosjektet Fe-mail. Marhaug på si side er ein meir reindyrka støymusikar, jamvel at han òg arbeider innan andre områder. Når det kjem til støy og forståing av støy, kan ein spore dette tilbake til starten av 1900-talet. Luigi Russolo, skreiv i 1913 eit manifest som han kalla *The Art of Noise* (Russolo, 1967). Her legg han fram noko han ser på som ein ny måte å tenkje musikk på, og fremja maskinenes funksjon i denne nye musikkforma. Ved å behandle all lyd som musikalske lydelementer, meinte han at dette ville vere framtidens musikk (Russolo, 1967). Støy, som oftast vert definert som lyd som ikkje er ynskja, har ein noko anna funksjon i musikalsk samanheng. Jamvel om det i ein feil kontekst kan opplevast som ”bråk”, er dette ein global musikkpraksis som har mange store utøvarar. Marhaug vert ofte omtalt som ein viktig aktør for sjangeren, i alle høve i norsk og nordeuropeisk samanheng. Sidan musikarar som opererer innan støyscena ikkje har ei samanliknbar kommersiell karriere som innan andre sjangrar som jazz, og populærmusikk, vil omfanget aktørar vere vanskeleg å kartlegge på ein god måte. Ofte opererer desse musikarane i miljø som vert omtala som undergrunnsmiljø, og musikken er i konstant forandring. Det er klart at ein kan snakke om avantgarde også i støypraksis, så graden av skilnadar som oppstår i denne sjangeren er på lik linje med andre musikkvariantar.

Som Paul Hegarty skriv i si bok om støymusikk og historie, treng støymusikken fyrst og fremst ein mottakar eller lyttar (Hegarty, 2007, s. 3). Det er klart at, med referanse til Luigi Russolos manifest med fokus på dei maskinelle lydar, består støymusikk ofte av lydar som kan minne oss om, eller har direkte linje til lydar frå industri og produksjonsmaskiner. Kva vi ser på som ikkje-ynskja lyd kan koplast opp mot dette aspektet, jamvel om at ein i dagens støyscene ikkje nødvendigvis nyttar seg av konkrete lydelementer som ein kan kjenne att, og moglege å spore tilbake til industrielle kjelder. Ofte er det manipulering av ei eller fleire former for lyd kjelde som ligg til grunn for ein improvisasjon over dette materialet. Metoden for å improvisere på dette, er mykje likt det eg ser på i denne oppgåva, friimprovisasjon. Det komplekse feltet over kva friimprovisasjon er, dannar grunnlag for å prøve å forstå ein liten bit av kva støymusikk er, då den har nokre andre retningar enn det som er nemnt ovanfor som frijazz. Likevel er det i botnen nok ein subkultur eller sjanger som har vakse fram frå mykje det same utgangspunktet som til dømes Stian Westerhus kjem frå. Som støymusikar er ein mogleg endå friare i til dømes kva ein ser på som instrumentet sitt.

Hegarty trekk òg fram Luigi Russolo når han fortel om byrjinga til støymusikk. Han skriv at Russolo var ein av dei fyrste som tenkte på maskinelle lydar i ein musikalsk kontekst. Eit moment her er at før den industrielle revolusjonen og inntoget av maskinelle hjelpemiddel, var det ein heilt annan lydsituasjon i dagleglivet, og lydsituasjonen opplevast truleg heilt ulik før og etter industriens inntog (Hegarty, 2007, s. 5). Vidare trekk han fram at John Cage var ein viktig aktør for bevisstleiken kring at der ikkje finnast stillheit, jamvel om at ein fjernar alle lyd kjelder. Vidare var komponistar som Erik Satie og Edgard Varèse viktige pådrivarar for å nytte seg av utradisjonelle lydelementer i komposisjonane sine. Pådrivarar var òg den futuristiske musikkørsla som utvikla egne maskiner for å skape lydelementer som kunne brukast i musikalsk samanheng (Hegarty, 2007, s. 6). Andre moment som Hegarty trekk fram er til dømes urbanisering, folketalsauke, og klasseskilje. Dette vart ein viktig faktor for etableringa av kva som vert sett på som ikkje-ynskja lyd. Eit klasseskilje mellom kva som vert sett på som høg-kultur og låg-kultur er nok noko som fortsatt heng igjen ved denne musikkørsla som heller ikkje per dags dato når dei store økonomiske eller sosioøkonomiske høgdene. Ein kan filosofere på om skiljet mellom musikk og konkrete lydar alltid har vore skilt. Truleg ikkje, og nærværet av naturlege lydar frå naturen er, som Marhaug nemner i eit sitat seinare i denne oppgåva, ofte eit ideal eller eit mål for støymusikarar. Å prøve å gi ein representasjon av naturleg eksisterande lydar.

I utvikling av støymusikk ynskjer eg å trekke fram ei rørsle som vaks fram på midten av 1900-talet, som vert omtala som *musique concrète*. Denne er relevant om ein ser teknologiutviklinga av støymusikk i ein historisk kontekst, og også grunna referanse til Maja Ratkje og hennar improvisasjonsmusikk. *Musique concrète*, som enklast kan forklarast som bruken av konkrete lydelementer satt saman til komposisjonar, nyttar seg ofte av fleire lag av lydkjelder undervegs i komposisjonen. Ein av dei mest kjende lyttedøma frå denne perioden er Karlheinz Stockhausens komposisjon *Gesang de Junglinge*, frå slutten av 1950-talet. Ratkje på si side nyttar seg òg av liknande verkemiddel, noko som kan høyrast på hennar innspeling *Voice* (2002), på til dømes låta *Chipmunk Party*. Hegarty skriv at *musique concrète*-rørsle ber preg av like mykje eksperimentering av studioet som eit instrument, som av kunstnarleg estetikk (Hegarty, 2007, s. 32). Men til forsvar for kunstnarane som jobba med studiet som eit instrument, er det nettopp denne frigjeringa til å ikkje vite nøyaktig kva instrumentet kan gjere som gjer det interessant. Det uvante instrumentet kan bidra til ei frigjering for skapingsprosessen. Likedan kan ein sjå ei kopling til korleis avantgarde-musikarar jobbar med elektronikk for å skape interessante moglegheiter for seg sjølv den dag i dag, så den teknologiske biten av støypraksisen er eit relevant tema, både historisk og på dagens musikkscene.

For å skape ein forståing med bakgrunnen til støyutviklinga som sjanger og musikkfelt, trekk Hegarty òg fram friimprovisasjon og frijazz som ein viktig faktor. Mykje av dei same oppdagingane ligg til grunne for hans forståing av desse felta mot kvarandre, men meir interessant er det når han nyttar seg av den vestlege populærmusikk-historia for å understreke graden av støy brukt i konseptalbum som til dømes hjå The Beatles med Sgt. Peppers, Yes og King Krimson. Grunnen til at Hegarty trekk desse fram er at dei alle på ein eller annan måte har nytta seg av mykje same grunntankane som støymusikarar gjer. Dei blandar lydelementer uavhengig, sjangerkryss, mykje bearbeiding av materialet samt bruken av improvisasjon (Hegarty, 2007, s. 78-80). Vidare trekk han fram rock, psykedelia og musikarar som Henry Cow og Frank Zappa som viktige bidragsytarar for holdninga som seinare utvikla seg til dagens støypraksis. Dette for å understreke at bruken av støyande element i musikk ikkje er noko nytt fenomen, og bør sjåast i ein større historisk kontekst for å forstå kva støymusikk eigentleg spring ut frå.

Når ein fyrst er i kategorien støy, så er det vanskeleg å kome utanom Japan. Japan ein viktig arena for utvikling av støymusikken slik vi kjenner den i dag. Rørsla her kan sporast tilbake til 1970-talet, med musikarar som Masayuki Takayanagi, og seinare, utover mot 1980- og 1990-talet, musikarar som Merzbow og Otomo Yoshihide. Med ei stadig auke i musikarar som bevega seg innan denne musikalske retninga, vart etableringa av støy som sjanger satt. Den grunnleggande samankoplinga mellom musikarane, reint estetisk sett, var ei blanding av alle stilar, referanse til all moglege sjangrar og musikk (Hegarty, 2007, s. 133). Det er klart at der er estetiske likskapar som òg knyt dei saman, men den grunnleggande ideen om kva musikk skal vere, og behandlinga desse musikarane påførte sitt eige musikalske uttrykk, er mykje av grunnen til etableringa av sjangeren. Grunnen til at Japan har vorte eit viktig område for denne globale musikkpraksisen er nok fleire faktorar. Som Hegarty skriv, er ikkje musikarane nødvendigvis knyta til tradisjonell musikk. Mogleg er dette eit resultat av påverknad frå vestleg kultur, og ein miksture av vestleg musikk, med innhald frå 1960-talet og fram mot 2000-talet. I tillegg kan ein òg sjå på teknologisk utvikling som eit moment. Det er ikkje sjølvstøtt at Japan skulle verte ei høgborg for friimprovisasjon og støymusikk. Likevel kan ein spore til dømes Derek Bailey tilbake til samarbeid med Japanske musikarar, sameleis kan vi det med både Ratkje og Marhaug.

Når det kjem til meir estetisk forståing av feltet er dette òg ein samanheng med annleis bruk av instrument. Hegarty skriv at mange støymusikarar nyttar seg av denne typen behandling av instrument og lyd kjelder for å skape støy, gjennom å påføre instrumentet feil bruk, men som han påpeikar, "its not at judgement about badness, but one of a refusal of heroic success in the form of musical mastery or mastery of musical forms" (Hegarty, 2007, s. 181). Med å påføre ei liknandes metodologisk tilnærming som friimprovisasjon for å skape musikk og kunst dei ynskjer å representere, skapar dette eit slektskap til andre improvisasjonsformer som nyttar seg av andre instrumenter, og har meir tydelege referansar til meir konkrete sjangrar. Ein kan altså seie at støymusikk ikkje kan tydeleg kategoriserast innan andre musikkformer, jamvel om at dette ikkje er konsekvent. Ein har vidare fleire sub-sjangrar innan støy, til dømes no-wave, noise-rock, power-noise og fleire. Ein har difor mange ulike uttrykk som ligg til grunn for den store samleparaplyen støy, men som ein fellesnemnar nyttar dei seg alle av ein felles ideologisk tankegang som er mykje lik både frijazz, friimprovisasjon og avantgardisme.

3 Presentasjon av informantar:

3.1 Stian Westerhus

Stian Westerhus er ein norsk musikar og gitarist, fødd 1979 og oppvaksen i Steinkjer, nord for Trondheim. Han er ein av Noregs leiande musikarar innan det eksperimentelle musikkfeltet, og har i løpet av si karriere gjort seg kjend som gitarist i band som Puma, Monolithic, i bandet til Nils Petter Molvær, i samarbeid med Sidsel Endresen og sitt eige soloprojekt. I tillegg har han vore med på ymse utgivingar med andre band og musikarar som til dømes Eldbjørg Raknes, Terje Isungset og Lasse Marhaug (Westerhus, 2010). Særeige for Westerhus er at han pregar musikken han deltek i med si stemme. Av nasjonal og internasjonal presse har han vorte omtala som ein av dei viktige stemmene innan norsk jazz og eksperimentell musikk (Talkington, 2016).

Westerhus har som han sjølv omtalar det, hatt ein ganske standard norsk oppvekst på 1980-talet. Han hadde eit tidleg fokus på å spele gitar og var i eit miljø der ein var mykje sjølvgåande i læringsprosessen av instrument og musikk. Vidare hadde han fleire personar rundt seg med musikkinteresse. Blant anna trekk han fram ein dyktig musikk lærar på ungdomsskulen som var viktig i den tidlege fasa. Utforskinga innan musikk kom tidleg og han seier at han har vore heldig med å ha hatt så mykje inspirerende folk rundt seg.

Etter vidaregåande skule byrja Westerhus på studium i utøvande jazz i Storbritannia. Her vart han verande nokre år, som blant anna resulterte i utgiving med bandet Fraud med plate med same namn i 2007. Med denne vann bandet Ronnie Scott's Award for beste nykomar i 2007. Vidare har han vore godt synleg i bandet Puma, saman med musikarane Gard Nilssen på trommer og Øystein Moen på synthesizer og andre tangentinstrument. I same tidsperiode som Fraud debuterte med utgiving, kom bandet Puma ut med si første plate, *Isolationism*. Ein kan spore eit tidleg Westerhus-sound her, noko han seinare utvikla til det fulle. I 2009 kom bandet Puma ut med ny plate kalla *Discotheque Bitpunching* på plateselskapet Bolage, før bandet fekk gjennombrøtet for mogleg meir kjende *Half-Nelson Courtship* på plateselskapet Rune Grammofon i 2010. Westerhus seier sjølv i eit intervju at samarbeidet i denne gruppa har vore viktig for han i tida etter at han flytta tilbake til Trondheim frå England (Westerhus, 2017).

Samarbeidet i Puma har vore gjennom ei stor utvikling gjennom dei fleire plateutgivingane dei har vore med på. I tillegg til det som er nemnt ovanfor, har dei òg gjeve ut plate saman med

Lasse Marhaug. Utviklinga kan sporast på fleire måtar, men hovudsakleg er overgangen til ei mykje meir bearbeida innspeling i *Half-Nelson Courtship*, noko også Westerhus påpeikte ved eit seminar hjå Norges Musikkhøgskole hausten 2016. I symposiet til Ivar Grydeland, *On The Edge* 2016, fortel Westerhus om utviklinga som Puma gjekk gjennom i studio- og innspelingsperioda. Eit auka ynskje om å skape lydar med hjelp av bearbeiding av lydmaterialiet skapte ei utfordring for gruppa, som i ettertid av utgivinga øvde inn materialet på nytt for å framføre det live. Denne prosessen er noko av det Westerhus omtalar som ein viktig faktor i utviklinga av sitt eige ”sound”, og det felles uttrykket Puma skapte i denne perioden.

Jazzutdanninga førte med seg positive sider, som til dømes det å ha fått utvikla gehør og harmonisk forståing. Vidare har samarbeidet med Sidsel Endresen vore viktig, både for musikalsk utvikling og for popularitet. Det var her, i tillegg til i utgivinga med Puma at Westerhus verkeleg vart kjend i det norske musikkmiljøet. I samarbeidet med Endresen vann dei Spellemannsprisen i klassen ”jazz” i 2012, med utgivinga *Didymoi Dreams*. Seinare har dei òg gjeve ut ei plate kalla *Bonita* i 2014. Arbeidet dei har saman er fritt improvisert, og dei har turnert i inn- og utland.

Noko av det som har sett mest spor hjå Westerhus er utviklinga av hans eige soloprojekt. Westerhus trekk fram i intervjuet som ligg til grunn for denne oppgåva at han ynskjer å gå inn i alle prosjekt han er med på med personlege uttrykk og grunnlag. Hans første soloalbum vart gjeven ut i 2009, kalla *Galore*. Seinare kom utgivinga i 2010, *The Matriarch and the Wrong Kind of Flowers* i 2012, før *Amputation* i 2016. Westerhus trekker også fram samarbeidet sitt med Jaga Jazzist, der han mellom anna var med på utgivelsen *One-Armed Bandit* (2010). Jaga Jazzist er eit norsk band som bevegar seg i eit stor lydlandskap som kan plasserast i ein slags rock/jazz sjanger. Bandet har eksistert i fleire år, men samarbeidet med Westerhus er hovudsakleg knytt til denne eine utgivinga. Vidare nemner Westerhus bandet Monolithic, som er ein duo med trommeslager Kenneth Kapstad som er kjent frå mellom anna *Motorpsycho*.

Instrumentet til Westerhus skal vi kome meir innpå seinare i oppgåva, men det består hovudsakleg av gitar og fleire effektpedalar. Som han sjølv seier, er dette berre eit resultat av å vekse opp som gitarist, med stor tilgang til ulike gitarpedalar. Likevel har instrumentet hans, som han tek med seg inn i alle prosjekter og oppgåver han gjer som gitarist, blitt ein del av hans karakteristiske spelestil.

Vidare har Westerhus utforska mykje innad i studio, og har sjølv produsert sine egne soloutgivingar. Studioet har vorte som eit instrument for han, og han er ikkje fjern for å gjere store inngrep i det innspelte materialet (Opsvik, 2016), jamvel om at han understreker at dette ikkje i seg sjølv er eit mål i seg sjølv. Til dømes trekkjer Westerhus fram under symposiet på Norges Musikkhøgskole i 2016 at til dømes duo-utgivinga med Sidsel Endresen, *Bonita*, ikkje er bearbeida på noko måte, jamvel om at det for både seg sjølv om andre høyrrest bearbeida ut. Grunnen til dette er at han gjennom arbeid med studio har utvikla eit sound som han i seinare tid også ynskjer å kunne uttrykke live på scena. Difor kan ein òg sjå på det store utstyrsbehovet til Westerhus i lys av nettopp eit ”berbart instrument” slik som Opsvik i sin artikkel i *Ballade* omtalar det som.

Det er klart at Westerhus alt har ei lang karriere bak seg. Han har vore generelt interessert i musikk, men ynskjer ikkje å trekke fram døme på kva musikk som har vore viktig for han, då dette spenner breitt (Westerhus, 2017). Truleg har ulike typar rock og metall, som til dømes Meshugga kunne vore inspirasjon til bandet Monolithic. Vidare er han i solo-situasjonen både prega av ulike typar kunstmusikk som Ligeti og Stockhausen og meir klangflate-baserte komponistar som nyttar seg av, og også Penderecki. Med jazzutdanning har han òg vore innom det meste i jazzhistoria som truleg har prega han, samstundes som at han med å bo i London i fleire år nok merka seg den improviserte scena i byen.

Ein kan difor slå fast at den musikalske bakgrunnen til Stian Westerhus er veldig brei med eit spenn frå både pop, rock, jazz, friimprovisasjon og klassisk avantgarde-musikk. Ein kan med å sjå på diskografien til Westerhus sjå at han har vore aktiv som musikal med både egne og andre sine prosjekt. Westerhus er per dags dato aktuell med blant anna eit bestillingsverk til det Sør-Nederlandske filharmoniorkester, som skal vere ein forlenging av *Amputation*-utgivinga hans, der han sjølv skriv partituret til orkesteret.

3.2 Maja Solveig Kjelstrup Ratkje

Maja Solveig Kjelstrup Ratkje er ein norsk musikar og komponist fødd 1973 i Trondheim. Ho er kjend som ein av landets fremste innovative og aktive musikarar og bevegar seg mellom fleire sjangrar, hovudsakleg som ein moderne musikar plassert i avantgarde-delen av musikkfeltet.

Ratkje vaks opp i Trondheim og har halde på med musikk på amatørnivå i heile sin oppvekst. Dette var, som ho sjølv seier, i alle moglege slags settingar. Alt frå musikalar til ulike band i ymse sjangrar. Ho spelte òg fiolin. Men det var ikkje før ho flytta frå Trondheim og byrja på Toneheim Folkehøgskule i Hamar ho innsåg at ho kunne og ville leve av å vere musikar. At ho i det heile teke hadde sjans til det var ikkje eit tema før dette tidspunktet i følge Ratkje sjølv. Det var møte med den ”nye” musikken som gjorde inntrykk. Her var det var størst utfordring, og Ratkje ynskja å halde på med musikk som gav ho nettopp den utfordringa som ny-musikk kunne gje. Dømer på dette er Ligeti, Stockhausen, Nordheim og Xenakis. Vidare byrja ho å lytte på moderne jazz (Ratkje, 2016b).

Nysgjerrigheita hadde nok byrja noko før. Året før ho flytta til Toneheim folkehøgskule på Hamar vitja ho fleire konsertar og vanka i miljøet kring jazzlinja i Trondheim. Det var fleire som heldt på med moderne jazz på denne tida, og ho trekk fram musikarar som Maria Kannegaard og Ståle Storløkken som viktige aktørar i Trondheim. I tillegg byrja ho å høyre på jazzmusikk som til dømes Albert Ayler og det seine av Miles Davis. Det var altså den moderne jazzen som utløyste interessa for at Ratkje byrja på folkehøgskule og seinare ynskje om å verte komponist. På folkehøgskule fekk ho både informasjon og inspirasjon om at ein kunne verte komponist hjå Norges Musikkhøgskole.

På studiet i komposisjon bestemte ho seg for å skulle lære seg alt ho kunne om feltet, både historisk og tekniske verkty. Ratkje trekk fram i intervjuet at improvisasjon ikkje var etablert i studiet, jamvel om at ho seier dette truleg har endra seg sidan ho gjekk der i 1995. Jamvel om at improvisasjon har vore viktig for henne seier ho at improvisasjon berre er ein liten del av det ho held på med, men peikar på at det er ein viktig del (Ratkje, 2016b).

På folkehøgskule møtte ho Hild Sofie Tafjord, som har vore ein medmusikar og kompanjong gjennom fleire år (Ratkje, 2016c). Omtrent på same tid vert improvisasjonsgruppa SPUNK etablert. Dette er eit improvisasjonsprosjekt som består av Maja Ratkje på stemme og elektronikk, Hild Sofie Tafjord på fransk horn og elektronikk, Lene Grenager på cello og Kristin Andersen på trompet og elektronikk og opptakar. Prosjektet er eit av dei lengstvarande for Ratkje, og gruppa har gjeve ut fleire album, blant anna *Det eneste jeg vet er at det ikke er en støvsuger* (1999), *Filtered Through Friends* (2001), *Den øverste toppen av en blåmalt flaggstang* (2002), *En aldels forferdelig sykdom* (2005), *Kantarell* (2009), *Light* (2011), *Adventura Botanica* (2014), *Live in Molde* (2014) og *Still eating ginger bread for Breakfast – The 20th Anniversary Concert* (2016) (Ratkje, 2016a).

Utover 1990- og 2000-talet held Maja Ratkje fram med arbeidet sitt som musikar og komponist. Ratkje får fleire prisar og utmerkingar, mellom anna Gaudeamus International Young Composers' Meeting i Apeldoorn i Nederland, Edvardprisen, UNESCOs Rostrumpris for komponistar under 30 år, Arne Nordheims pris, Award of Distinction under Prix Ars Electronica for albumet *Voice* (Ratkje, 2016c). Vidare er Maja Ratkje aktiv som komponist og har fleire urframføringar og prosjekter som Poing, Spunk, Brak Rug og soloprojekt. Ratkje har eit stor tal improviserte konsertar i inn og utland både solo og duo med musikarar som Stian Westerhus, Lasse Marhaug, Trondheim Jazzorkester, Stine Janvin Motland, Sidsel Endresen, Maranata, Ikue Mori, Fred Van Hove og Zeena Parkins (Ratkje, 2016c).

Ratkje har distansert seg frå dei tradisjonelle måtane å behandle musikk på, om ein kan kalle det tradisjonelt. Men Ratkje har òg uttalt seg i ulike mediar og offentlegheit. Ho er mellom anna politisk aktiv, og har òg gjeve ut bok på Aschehoug forlag, kalla *Eksperimentell Kvinneglam – Erfaringer fra avantgarde-musikken* (Ratkje, 2013). Vidare har ho vore aktiv som skribent i Morgenbladet om musikk, og fått musikken sin spelt av eit stort tal orkester og grupperingar i inn- og utland. I tillegg jobbar ho med studio og innspelingar med sine egne prosjekt, der ho arbeider som produsent og utgivar. Ratkje jobbar for tida med eit bestillingsverk til Den Norske Opera, der ho inkluderer dresin og pumpeorgel. Vidare arbeider ho med eit verk til Ultima Festivalen for strykekvartett og klassisk songar, og samstundes ein stor lydinstallasjon til eit skotsk ensemble saman med Kathy Hinde, kalla *Aeolian*.

3.3 Lasse Marhaug

Lasse Marhaug, fødd i Steigen 1974 er mest kjend som ein eksperimentell musikar, ofte omtala innan støy eller friimprovisasjon. Han har i løpet av si karriere gjort over 300 plate-innspelningar med ulike artistar, soloarbeid og eigne prosjekt. Instrumentet hans er i konstant utskifting, men består i utgangspunktet av ulike typar mikrofonar, eit miksebord, diverse gitarpedalar og effektpedalar og tidvis platespelar eller andre lydkjelder. I tillegg til å vere utøvar som har samarbeida med musikarar med internasjonal høg status, og sjølv har spelt vel så mange konsertar utanlands som innlands, har Marhaug arbeida som studioprodusent, utgivar og designar av plateomslag og liknande.

Det var i følge han sjølv ingenting som skulle tilseie at han kom til å verte musikar med tanke på utgangspunktet. Han er verken frå musikalsk familie eller hadde musikalsk omgangskrets. Ungdomsåra gjekk ut på å leike seg med det lydutstyret han hadde tilgjengeleg. Dette var hovudsakelig tape, kassettar og vinylplater, og tape-opptakar. I tillegg var Marhaug i eit miljø som likte å høyre på heavy-metall-musikk, noko han også gjorde på denne tida. Som han sjølv seier: ”Eg trur den musikken eg fyrst laga var inspirert av det å vekse opp på bygda i Nord-Norge. Køyre moped, skyte med luftgevær og høyre på death-metall”(Marhaug, 2016c).

Eksperimentering er nok eit egna ord for Marhaug, som ikkje hadde nokon direkte å spele musikk saman med. Han hadde heller ikkje eit tilbod om kulturskule for å utvikle seg instrumentalt. Som instrument fann han derimot ut at han kunne nytte seg av platespelar og kassettspelarar til å sette saman musikalske samansetningar for å uttrykke seg. Dette gjorde han til dømes ved å bruke pause, spole fram og tilbake, endre tempoet, samt spele elementa over kvarandre. Marhaug har inga direkte utdanning innan musikk, men han har alltid hatt ein estetisk sans og var oppteken av teikning. Difor er det kanskje ikkje så merkeleg at Marhaug tok utdanning innan design.

Marhaug trekkjer fram at musikkutdanning har han fått gjennom eksperimenteringa i ungdomsåra og gjennom eit internasjonalt musikkdelings-nettverk som han vart ein del av. Om dette fortel han at han byrja å distribuere musikk direkte mellom medlemar. Ein sendte kassettar med musikk, og fekk tilbake musikk frå andre. Dette er i slekt med ulike tenestar vi har på internett i dag, som Soundcloud og Myspace. Marhaug var delaktig i dette nettverket på slutten

av 1980-talet og fram mot 1990-talet, medan han budde i Nord-Norge. Han fortel at han brukte alle pengane han hadde på porto då han var i tennåra, og grunnen til aktiviteten botna i ei grunnleggande lyst til utforsking og eksperimentering. Det var altså gjennom eit nettverk der ein delte kassetar at Marhaug fekk augne opp for delekulturen, som han har vore ein del av sidan barndomen. Han er framleis genuint interessert i musikk og andre kunstformer, og inspirasjon hentar han frå alle kantar. Musikk får han framleis tilsendt på ulike vis. Ei ibuande interesse og nysgjerrigheit kan vere noko av grunnen til at Marhaug har den posisjonen han har i dag som musikalr.

Av samarbeid og prosjekter som Marhaug har vore aktiv med i er mogleg støy-duoen saman med John Hegre, kalla Jazzkammer det mest kjende. Vidare har han gjeve ut musikk og spelt konsertar med musikalrar som Kim Myhr, Alexander Rishaug, Okkyung Lee, Paal Nilssen-Love, Mats Gustafsson, Otomo Yoshihide, C. Spencer Yeh og Merzbow. I samband med arbeid han har gjort, syner diskografien hans 484 utgivingar sidan 1990. Då er i tillegg nokre utgivingar ikkje inkludert, og heller ikkje arbeid som produsent, og eksternt arbeid med miksing og mastering i studio inkludert (Marhaug, 2016b). Det er klart at Marhaug er ein særskild aktiv musikalr med mange prosjekter på gang samstundes. Per dags dato er Marhaug aktuell med eit bestillingsverk til ein organisasjon som heiter Lampow i Chicago. Dette er eit multikanalsverk som består av lydelementer som han samlar rundt Bodø.

4 Presentasjon av funn

4.1 Mot ei etablering av eit vurderingsgrunnlag i friimprovisert musikk

Det er nokre spørsmål som reiser seg i samanheng med vurdering av friimprovisert musikk. Korleis kan vi forstå musikken? Korleis skal vi handtere den? Det er ikkje ei enkel oppgåve å skulle forklare det på ein enkel og forståeleg måte, og truleg er eit svar prega av fleire delar. Det er klart at ein må sjå friimprovisasjon i ein historisk kontekst, men også frå ein reint kunstnarleg ståstad. Inngangen for musikarar botnar truleg i at ein har lytta til denne typen musikk, og gjerne opplevd det. Inspirasjon frå andre musikarar er ein essensiell del i utvikling av musikarar, og truleg er denne munnlege, overføringa den som flest gongar vert brukt som forklaring for utviklinga av musikarar.

I nyare tid har ein sjølvstøtt fått nye moglegheiter når det kjem til å skaffe seg musikalsk inspirasjon. Det er relevant å sjå på hele 1900-talet som ei ny tid for konsum av musikk. Utviklinga av fonografen til Edison på slutten av 1800-talet vart ein del av ei større utvikling av moglegheit for både å kunne reprodusere og "lagre" lyd. Dette førte seinare til at vi fekk betre variantar, som til dømes grammofon. Dette var tidleg i hundreåret, og både kvalitet på lyd og avgrensingar på kor mykje informasjon ein kunne lagre per eining var avgrensa. Dette utvikla seg seinare til å verte vinyl-plater, med større moglegheiter for innspeling. Utover på 1960-talet, då både frijazz og friimprovisasjon samt jazzmusikk hadde ei "gyllen" tidsperiode, hadde ein mellom anna desse moglegheitene. Eit økonomisk aspektet spelte truleg ei rolle for kor tilgjengeleg musikken var for folk flest. Vidare utover hundreåret utvikla opptaksmediuma seg vidare, mellom anna kom bruken av tape og kassetar før vi fekk meir digitale løysingar, som CD, og ei auka tilgang på datamaskiner og digitale lydfilet som vi nyttar i stor grad i dag.

Lytting og konsum av musikk er altså ein viktig faktor for å forstå korleis og kvifor det er så mange menneske som driv på med same type musikk som andre. Musikken må kome frå ein stad, og jamvel om at friimprovisasjon for mange vert opplevd som noko litt utilgjengeleg, er det mogleg at akkurat dette er det som har ført nye musikarar til å byrje med denne musikken. Det skal òg seiast at utøvarar som er engasjerte innan friimprovisasjon, jazzmusikk og samtidsmusikk, og eigentleg all musikk, har måtta teke steget for å tileigne seg kunnskap om det. Her er vi inne på eit faktum der ein anten tek seg bryet med å oppsøke ein lærar, eller at ein kjem frå ei annan musikkretning og utviklar seg vidare.

I dagens samfunn, i alle høve i den vestlege verda, har ein òg ei moglegheit for å lære seg det meste gjennom digitale plattformer. Reint historisk sett er dette nytt i global samanheng. Det fører også til at ein kan lære seg mykje ved hjelp av eit søk på til dømes internett eller oppsøke innspelt materiale som video og lyd. Mengder med intervju og lærevideoar florerer på nettet, og dette har truleg spelt ei rolle i denne musikkutviklinga, jamvel at dette ikkje er noko eg skal gå så mykje inn på i denne samanheng. Som lyttar lyt vi forstå friimprovisasjon som ei kunstretning innan musikk. Det har si historie, som eg har nemnt ovanfor i den historiske bolken. Friimprovisasjon kjem altså som ein avleggjar frå frijazz, som vidare har si eiga historie. Friimprovisasjon, som velde seg andre påverknadar enn frijazz, søkte meir mot europeisk, modernistisk, og klassisk retta musikk. Samstundes er dei nært slekta med kvarandre. Om vi ser på grupperingar slik som eg har sett opp i denne oppgåva med "frijazz" som ei gruppe musikarar, og friimprovisasjon som ein annan, er det viktig å hugse på at der alltid finnst avvik og glidande overgangar. Det er ikkje så enkelt at ein kan generalisere alt frå fyrste augekast. Musikarar er påverka av personlege faktorar og er ofte unike, og dette må med i handteringa om korleis ein skal behandle spørsmålet om korleis vi skal forstå friimprovisert musikk. Musikarane sine eigne utviklingar, både personleg og musikalsk, spelar inn i denne musikken. Friimprovisasjon gir også rom for tolking, dette er fordi aktiviteten ikkje er knytt til noko bestemt eller gitt idiomatisk retning. Ein kan argumentere for at friimprovisasjon har sine estetiske retningslinjer, og at det ved gjentekne gongar har etablert seg ein slags sjanger i miljøet som ein kan trekke fram, men likevel er dette ikkje alltid eit faktum. Det er klart at friimprovisasjon ikkje er heilt "fritt", for korleis skal ein klare å vere heilt fri frå sine eigne preferansar og referansar? Kvar kjem i så fall musikken frå? Det nærmaste ein kjem fridom i musikk vil i så fall vere å setje eit lite barn til å framføre musikk. Denne musikken vil vere blotta for val som er basert på kva ein har høyrte og forstått. Spørsmålet er då om dette er interessant å høyre på. For nokre er det nok det, men for dei fleste som er interessert i nettopp denne musikkretninga vil eg tru at det ikkje naudsynleg vil vere av interesse.

Dette fører oss over til ei noko nærare forståing for korleis vi kan forstå friimprovisert musikk. Ved å eliminere vekk at musikken skal vere fri, må vi sjå på andre delar av musikken for å forstå det. Namnet i seg sjølv er konstruert, på same måte som at frijazz heller ikkje er direkte fri. Men ein kan forstå musikken som ei metode for å skape musikk. Improvisasjon i seg sjølv er òg noko som er interessant. Improvisasjon finn vi i daglegtalet som eit ofte noko "negativt" lada ord, for å forklare at noko måtte fiksast med hjelp av fantasi og hendig arbeid, eller ei enkel, melombels løysing. I musikk kan vi forstå improvisasjon litt annleis. Til dømes definerer

Grove Music Online det på denne måten: ”The creation of a musical work , or the final form of a musical work, as it is being performed” (Bruno Nettl, 2014). I boka til Paul F. Berliner, *The Infinite Art of Improvisation* (Berliner, 1994), skriv han innleiingsvis om definisjonen og mystikken kring improvisasjon, mellom anna om korleis jazzmusikarar kan spele notar ut frå sin eigen fantasi. Det vert vidare klart at utviklinga for å meistre improvisasjon ligg i å avdekke dette mystiske fenomenet, noko som er essensielt for å meistre jazzfeltet til det fulle. Vidare er vegen dit å studere andre musikarar og lytte til musikk for å skape seg eit eige naturleg tonespråk som improvisator (Berliner, 1994, s. 2-3).

Improvisasjon er ein etablert aktivitet i musikk og vi finn improvisasjon i mange musikkstilar og kulturar, som mellom anna Derek Bailey presenterer i si bok *Improvisation - Its Nature and Practice in Music* (Bailey, 1993). I jazzmusikk har ein improvisasjon som ein naturleg og stor del av musiseringa. Opplæringa innan jazz søkjer frå tidleg av å utvikle eit tonespråk som gjer ein klar for å kommunisere med andre jazzmusikarar. Ein lærer seg ei rekkje melodiar og akkordskjema og ein lærer av meistrane i sjangeren. Ein kan i utgangspunktet spele jazzmusikk saman med andre på grunn av ein etablert musikkspårleg kanon. Improvisasjon er for jazz ein måte å uttrykke seg musikalsk over gitte reglar. Men kva skjer når vi fjernar desse etablerte spelereglane?

Ein kan sjå ei kopling her til det som skjedde på 1950-og 60-talet i Amerika. Utviklinga av frijazz frå jazz førte til at musikarar spelte på nye måtar, men heile vegen var der tydelige referansar til deira musikalske arv. Når friimprovisasjon utvikla seg parallelt i Europa var ikkje jazzmusikk den einaste referansen som kom til syne i dei opne improvisasjonane. Her var det innspel frå deira eigne referansar, og til dømes kom klassisk musikk inn i miksen. Dette førte til ei alternativ retning innan improvisasjonsmusikk, som var særeigen for den europeiske scena. Musikken vart omtala mellom anna som avantgarde, og nådde heller ikkje i Europa dei store kommersielle høgder, men den eksisterer framleis i dag.

Tilbake til spørsmålet om korleis vi kan forstå denne musikken, eller behandle den. Reint historisk kan vi forstå det gjennom denne utviklinga, som er nemnt ovanfor. Som eit naturleg narrativ med utvikling frå afro-amerikaranarar som ynskja seg tilbake til røtene sine, og bryte opp jazzmusikkens rammer og reglar for å uttrykke seg på ein meir personleg måte som passa dei betre. Vidare, med å forstå det som europearar, som med inspirasjon frå amerikansk jazz utvikla sin særegine europeiske variant. Resultatet i denne miksen er meir mot det vi i dag kan

forstå som friimprovisasjon, jamvel om at denne utviklinga aldri stagnerer. Omfanget vert stadig større, og ulikskapen vert parallelt forskyvd.

Mine informantar er alle opptekne eller delaktive innan friimprovisasjon. Sjanger er både i akademisk samanheng, og for mange andre, problematisk. Eit godt døme på dette er etableringa av "World Music" på 1980-talet. Her samla ein all musikk som ikkje var knytt til den vestelege verda. Eller sagt på ein anna måte, ikkje var like enkel å forstå i vestlege øyrer. Etableringa spring ut frå ei endå tidlegare tid. Dei første antropologane som vitja på den tida "eksotiske" stadar, opplevde nye kulturar med eigne reglar også for musikalsk meining, forståing, samt bruk. Dette var ikkje alltid like enkelt å kartlegge, og etterkvart som vi òg fekk musikkantropologar, var verktya for å forstå musikk knyta til vestleg musikktradisjon. Analysearbeid og notasjon basert på notar var ikkje gode verkty for verken å notere eller forstå musikken. Seinare møtte verdsmusikken, av ulike årsakar, ei aukande globalisering. Den vestlege marknaden for musikk vart grobotn for sjangeren verdsmusikk. I møte med det kommersielle systemet trengde denne musikken ein kategori for å kunne verte salgbar og distribuert. Ein kan seie at det var mangel på forståing og kunnskap, eller ei forenkling som var grunnen til nettopp dette, men ein kan også sjå på det som ein slags "vi-og-dei" tankegang, og behandlinga av all ikkje-vestleg musikk som eksotisk. Kommersialisering av ikkje-vestleg musikk, og også tradisjonsmusikk fekk ei auka interesse på grunn av dette grepet, men omgrepet "verdsmusikk" har sidan etableringa vore eit betent tema for mange.

Sjangrar er òg på andre plan problematisk. Kvifor har vi dei? Utfordringar i form av kategoriar har auka, og dette fører til at vi får hybridformer som etterkvart har ganske mange sjangerlappar på rad, til dømes post-prog-rock. Tilsvarande har vi òg i jazzmusikk og improvisasjonsmusikk. Men kven er det som etablerer sjangrane? I den historiske bolken i denne oppgåva kjem det fram at "frijazz" vart omtala ulikt frå ulike aktørar i musikkbransjen. Muskarane sjølve kalla det "the new black thing," eller "new thing", medan kritikarar omtala det som avantgarde. Andre igjen, gjerne publikum, kalla det for "frijazz". Det er klart at det var flytande overgangar av kven som kalla musikken kva. Det kjem altså ikkje fram her kvifor ein vert ståande igjen. Ein aktør som lever av å kategorisere musikk er platebransjen sjølve. Dei har eit behov for å klare å lage skilje mellom den varierende musikken som finnast, og dette også av praktiske årsaker for å kunne tilby eit system for publikum som ynskjer musikk etter sin smak. Sjangrar har difor si rolle i systemet. På spørsmålet om kvar mine informantar

plasserer seg sjølve reint musikalsk, jamvel om at eg alt har plassert friimprovisasjon-sjangeren på dei, er ganske klar. Lasse Marhaug svarer slik på spørsmålet:

”Eg har jo vore med å grave mi eiga grav, ikkje sant. Eg har jo.. synonymt med støy. Eg var jo med på å etablere det i Noreg. Eg trur at det er delvis min feil at støy er ein del av vokabularet i norsk musikk i dag. Fordi at før eg byrja var det veldig lite snakk om støy. Då kalla ein det andre ting. Det er heilt ok, eg likar støy-omgrepet. Eg synast det er fint. Det er noko tvetydig med det, liksom. Støy er også ikkje-ynskja lyd og støy er noko som plaga deg. Eg synast støy er ok, men det er eigentleg ikkje så viktig. Fordi eg har gjort veldig mykje i forskjellige settingar og noko kan du kalle for jazz eller frijazz, og noko kan du kalle for meir som kunstmusikk eller lydmusikk. Eg har jobba med folkemusikk, jobba med rock, metall og alle moglege slags uttrykk. Og eg gjer jo også musikk til teater og dans og laga filmmusikk. Eg har ingen avgrensingar sånn sett. Ingen ynskje om at der høyrer eg heime eller dette er det eg gjer. Eg synast sjangerinndeling er irrelevant.”(Marhaug, 2016c)

Marhaug seier sjølv at han var med på å etablere støyomgrepet i Noreg, men at sjangerinndelingar ikkje er relevant. Sidan han har gjort så mykje forskjellig er det klart at sjangrar vert vanskeleg både for han sjølv og for dei som eventuelt ynskjer å sette ein sjanger, av ulike grunnar. Likevel er det eit poeng i det han seier når han har vore med på å etablere omgrepet. Kva som ligg bak er truleg behovet for å etablere ei forståing for musikken han opererer i. Når ein søkjer opp Marhaug i ulike kanalar på internett, finn vi ei tyngde i omtalar der han vert omtala som støymusikar eller lydkunstnar. Sjå til dømes (Cassidy, 2013; Emilsen, 2013; Marhaug, 2016a; Skancke-Knutsen, 2004; Wikipedia). Majoriteten av omtalen han får er vinkla inn mot det eksperimentelle feltet i musikk, men det er ikkje enkelt å plassere han i ein særskilt bås. På folkemunne er han nok mest kjend som støymusikar, noko han sjølv òg trekk fram som noko han er ein forkjempar for, og han synast det er greitt.

Eg byrja å grave noko djupare i hans virke og spør om improvisasjon og om friimprovisasjon er eit godt omgrep for det han held på med:

”Det føler eg meg komfortabel med. Eg fann også eit slags slektskap med folk i den delen av jazzen der improvisasjon stod sentralt. Eg begynte å spele med Paal Nilssen-Love og ein del musikarar rundt han, og følte at eg hadde mykje til felles med dei korleis ein tenkte musikk. Så ja, eg er jo ikkje interessert i improvisert musikk som sjanger, eg er interessert i improvisert musikk som metode. Improvisert musikk som sjanger synest eg rett og slett er uinteressant.”(Marhaug, 2016c)

Det som kjem fram i desse sitata er at sjangerdefinering ikkje er relevant for Marhaug. Det er forståeleg, for han som musikar er ikkje sjangrar viktig. Ved å eventuelt låse seg til ein sjanger kan ein føle seg låst av rammer og konvensjonar ein sjanger fører med seg, og ikkje minst forventningar. Der er ingen einsidige positive sider ved å knyte seg til ein særskilt sjanger. Som nemnt ovanfor, er dei som i så fall har eit behov for å sette sjangeren, sjølve nøyddde å plassere dette. I alle høve til ei viss grad. På den andre sida kan ein seie at om ein ikkje vel å gi noko klart signal om sjangerdefinering, kan ein verte plassert i båsar ein ikkje ynskjer å identifisere seg i.

Marhaug vaks opp med å lytte til all mogleg musikk og han eksperimenterte mykje i heimbygda før han flytta til Trondheim og vart ein del av kunstmiljøet kring Tore Honoré Bø (Ballade 2002, og orgami.tekst.no 2014, Hovinbole 2004) og seinare i jazzmiljøet med til dømes Paal Nilssen-Love (Opsvik 2014 og Nilssen-Love 2017). Eit punkt å følge opp her er sjølv sagt korleis dette passar inn i eit historisk perspektiv. Støyutviklinga som er ei vidareføring av til dømes dadaisme og impresjonisme, som ein igjen kan knyte opp mot korleis noise-musikken utvikla seg både i Europa, Amerika og Japan. Sjangerinndelingar er irrelevant for musikarane sjølve, og difor vel dei ofte å ikkje setje nokon konkret sjanger sjølve. Samarbeidet med jazzmusikarar gjer at Marhaug vert ein ganske interessant type som musikar med veldig mange samarbeidspartnarar. Paletten med å både kunne fungere innan ein jazzkontekst, men samstundes arbeide i folkemusikk, rock, film og samtidsmusikk, gjer Marhaug særskilt aktuell for fleire delar av musikkfeltet og moglegheit til å fungere som heiltidsmusikar.

Maja Ratkje er vidare ein liknande type musikar. Samarbeidet med Marhaug er òg noko å sjå på i denne konteksten, då dei deler kvarandre sine grunntankar om musikk. Eg spurte Ratkje kvar ho ville plassere seg sjølv i musikkfeltet med tanke på sjanger:

”Eg er så glad for at eg slepp å definere sjangrar. Eg er ikkje interessert i å prøve å gjere det. Eg trur også at heile sjangeromgrepet berre er bygd opp for politiske og kulturpolitiske strukturar, akt-apparat og bransjetankar. Sjangrar har eigentleg ikkje noko med musikk å gjere, spør du meg. Eg synast det er forferdelig å forholde seg til. Og eg synast det er diskriminerande også.”(Ratkje, 2016b)

Her er det ikkje nokon tvil om kva Ratkje meiner om sjangerinndelingar. Ein kan kjenne på eit problem knytt til inndelingar, som er nemnt ovanfor, i den grad det er eit betent tema. For Ratkje er det nok ikkje eit personleg angrep når eg spør om kvar ho vil plassere seg musikalsk, men

svaret tilseier også at inndelingar i denne grad er styrt av andre enn muskarane sjølv. For ein skapande kunstnar eller muskar er ikkje inndelingar i seg sjølv relevant, det er ein merkelapp som vert påført i seinare tid av andre aktørar med andre føringar og tankar enn skaparane sjølv. Vidare trekkjer Ratkje fram at sjangeromgrepa er bygd opp for politiske og kulturpolitiske årsaker, noko som igjen kan førast tilbake til det som er nemnt ovanfor med problematikken knytt til kategori. Diskriminering innan sjangrar er òg ei vidareføring av det, og ein kan seie at dette er noko av problemet med nettopp sjangrar. Særleg innan samtidsmusikk og kunstmusikk er sjangrar vanskeleg å setje på ein god måte, og i fleire høver er ikkje sjangrane definerte i stor nok grad. Ulikskapar kan gjere at muskarar og kunstnarar føler seg misforstått, og på den måten føle seg diskriminert i møte med statlege instansar eller konsertstadar som har fått eit inntrykk av ein kunstnar basert på sjangrar andre har skapt. Problematikken rundt dette er løpande, og ein vil truleg ikkje verte kvitt verken sjangrar eller kampen mot sjangrar, då det er ei stor mekanisme som driv det framover. Tilsvarande problem kan òg vere når ein set fleire sjangrar etter kvarandre, jamvel om at dette på mange måtar er betre, og meir rett. For å plassere Ratkje innan sjanger, ville fleire kategoriar vere naudsynte for å kartlegge henne som muskar. Eit rockeband ville derimot vere enkelt å setje ein enkel kategori på. Muskarane eg har teke med i utvalet mitt er ikkje dei enklaste å følgje reint musikalsk. Det er store variasjonar på kva musikk dei arbeider med.

Eg spør vidare Ratkje om korleis ho vil beskrive musikken sin, sidan den famnar breitt:

”Ja, det viktigaste som eg har tenkt på i det siste, er at eg forhold meg ikkje til låtformatet når eg lagar musikk. Låtar har blitt ein slags mal for alt det rare for oss som driv med avantgarde i dag. Det er veldig mange som forhold seg til låtformatet. Eg synest det er avgrensande og at det går på bekostning av den fridomen som eg ynskjer at musikken skal ha. Så det kan du seie, at eg jobbar med abstrakte former, eller for meg er det ikkje abstrakt i det heile tatt. Eg finn andre måtar å strukturere musikken på enn gjennom låtformatet. Det er ting eg lånar frå avantgarde-jazz og samtidsmusikk, der ein jobbar med andre formater. Eg har eit stykke som er ein time langt som kom ut på Rune Grammofon, til dømes. Det er heilt ”vise fingeren” til låtformatet. Det synest eg er mykje meir verdifullt musikalsk. Eg er skikkelig lei av at avantgarden liksom skal.. den rare popmusikken har vorte avantgarden. Den eigentlege avantgarden har forsvunne frå offentlegheita. Det er eg skikkelig lei av. Så eg kjem aldri til å gå inn på dei premissane der.” (Ratkje, 2016b)

Det er klart at i dette sitatet distanserar Ratkje seg frå musikktradisjonar som nyttar seg av låtformatet. Låtformatet er på sitt vis eit resultat av mellom anna innspelingsmediuma som eg var innom tidlegare i dette kapittelet. Grammofonplatene som vart det første kommersielle

medium for musikkdistribusjon, hadde sine grenser i lagring. Det var ikkje plass til meir informasjon på desse shellac-platane som vart produserte tidleg på 1900-talet, og avgrensingar gjorde sitt til at ein kunne ha ei gitt lengde på lydspora. Seinare kom vinylplatene som hadde noko betre vilkår for lengde på kor lenge ein kunne lagre lyd, men dette gjorde sitt til at låtar og songar ofte passa bra til å ligge rundt 3-4 minutt. Vidare kom utviklinga, der ein kunne lagre oppimot 40-60 minutt musikk. Dette gjorde så sitt til at ein albumformatet vart etablert. Cd-plater har tilsvarande grenser, og det var ikkje før vi kom til den digitale musikk-æraen vi verkeleg fekk moglegheit til å bryte opp avgrensingane og albumformat. Likevel vel framleis majoriteten av muskarane, i alle høver innan populærmusikk og jazz, å halde på desse formata. I klassisk musikk har vi derimot ikkje hatt den same avgrensinga i komposisjonar og framføringar av verk. I samanheng med innspeling av musikk på vinyl og tilsvarande formater, vart dette løyst med å ha fleire plater for å nå riktige lengder.

Ratkje uttalar i sitatet ovanfor at ho ynskjer at musikken skal ha ein fridom til å ikkje vere låste av desse rammene. Og dette heng nok saman med hennar tankar om musikk. Ho er utdanna komponist, og har truleg arbeida meir utanfor dei fastsette rammene, som famnar om dei fleste andre kategoriar enn den som slektar til klassisk musikk. Ratkje seier sjølv at valet med å ikkje gå inn på låtformatets premisser er frå avantgarde-jazz og samtidsmusikk, noko som er riktig historisk sett. Avantgarde-jazz, både utvikling av frijazz og den seinare jazzmusikken som utvikla seg etter 1960-talet, passa ikkje inn i dei etablerte kommersielle rammene. Som nemnt i det historiske kapittelet ovanfor, vart frijazzmusikarar ikkje like godt tekne i mot på dei etablerte spelestadane for jazzmusikk. Mykje på grunn av at det ikkje passa inn i tanken med to sett med låtar, og pause i midten. Muskarane spelte gjerne samanhengande i lang tid, og der var ikkje rom for pausar, noko som gjorde at dei sjølve etablerte egne konsertar og plateselskap, som kunne gi ut musikken på deira egne premisser. Eit anna punkt er ideen om at musikk hovudsakleg skal vere knytt til konsertar og utøvarane sjølve. Til dømes er samtidsmusikk mest knyta til konsertsituasjonen i seg sjølv.

Ratkje ynskjer ikkje å verte definert utifrå andre sine inntrykk av korleis ho er, og syner heller å fremje sitt eget virke gjennom å vere ein del av avantgarden i norsk musikkliv. På spørsmålet om kring avantgarde og om kva ho legg i det, svarar ho at ho vart beden om å skrive ei bok for Aschehoug forlag:

”Eg vart beden å lage ei bok i anledninga stemmerettsjubileet til norsk kvinner, det var 100års jubileet. Aschehoug har ein bokserie, der dei inviterte tolv skribentar, og då skreiv eg ei bok om det. Då måtte eg definere omgrepet sjølv, fordi eg ville ikkje bruke samtidsmusikk. Det vart for mykje knytt med den klassiske samtidsmusikken, så eg fann ut at eg heller ville identifisere meg med avantgarden. Det definerast som ei slags fortropp da, og det er noko ein føler også, men samtidig er det dei som trækker upløgda mark. Det er der det nyskapande skjer, og der fallhøgda er størst. Det er også der det er minst pengar og minst publikum og flest kule folk. Det er ikkje-kommersielt, og der har du ikkje folk frå Music Norway som snakkar bransje og profitt og marknad og sånt. Det er ikkje interessant om du skal skape kunst.”(Ratkje, 2016b)

Boka som Ratkje viser til er *Eksperimentell kvinneglam – Erfaringer fra avantgarde-musikken*, utgiven på Aschehoug forlag (Ratkje, 2013). Her skriv Ratkje hovudsakleg om si livshistorie frå barndomen av, om korleis ho har utvikla seg som musikal, komponist og menneske. Boka trekker fram ulike utfordringar ho har møtt som kvinne i komponist- og musikkmiljøet i Noreg. Dette er ei særleg utfordring, då miljøet var og framleis er dominert av menn. Og kampen for å verte sett og vurdert på same likestillingsnivå som kvinne vert belyst (Ratkje, 2013). Avantgarde er eit ganske samansett omgrep, og brukast som oftast, som Ratkje nemna i sitatet ovanfor, for å vise til ei fortropp i eit kunstmiljø, og om musikararar og kunstnarar som vel å utfordre fastsette rammer og stille spørsmålsteikn ved normer og reglar. Avantgarde er eit omfattande omgrep som fyrst vart nytta i militær samanheng som fortropp (Samson).

At Ratkje definerer seg som ein avantgarde-kunstnar er på sitt vis også interessant. På denne måten distanserer ho seg frå den klassiske definisjonen av å vere musikal og artist, og plasserer seg meir mot ei kunstnarleg retning i det ho ser på sitt virke som musikal. For å forstå Ratkje, vil det difor krevje ei viss forståing for kunstfeltet, då det reint musikalske vert som ei vidareføring av henne som kunstnar. Vidare har Ratkje òg arbeida innan kunstfeltet, med til dømes lyd-installasjonar.

Eg spurte òg Stian Westerhus det same spørsmålet om kvar han vil plassere seg sjølv i feltet. På dette svara han:

”Eg skil meir og meir mellom den tekniske forståinga av musikk, av kva musikk består av musikalske bestanddelar. Alt frå rytmesamanhengar, melodiske ting. Alt som har med at ein klarer å beskrive musikk med av ord. Eg skil på ein måte mellom det, og det du spør om der, som er meir sånn sjangerforståing. Eg har bekymra meg mykje over at eg på ein måte ikkje finn ut av det der med sjanger, for det har eg verkeleg prøvd å finne ut av. Men kvar gong eg prøvar å finne ut av sjanger, så finn eg berre nye

bestanddelar i musikken, og så missforstår eg sjanger. Eg hadde eit veldig rart samarbeid med Susanne Sundfør til dømes, eg og Øystein [Moen], eit sånt bestillingsverk. Vi prøvde å lage popmusikk, så vart det ikkje popmusikk i det heile teke. Hehe. Men, eg trur.. eg anar ikkje, sånn for min egen del så føler eg at det å spele, at sjølve improvisasjonsdelen, går meir og meir mot det å akseptere at det er meir eit medium for ekspressivitet. At det er ein performance av det eg er som muskar, meir enn at det er musikken sjølv, om du skjønar kva eg meiner. Det er veldig mykje person i det eg spelar. Som Sidsel Endresen sikkert ville kalla det: ”føleri”. Men, difor så er det litt nyttig for meg å skilje mellom det som på ein måte er teknisk musikk, kva er musikk, og kva er det å spele, og kva er teknisk det å spele. På ein måte ei teknisk forståing av det eg held på med. Så prøver eg å ikkje forstå så veldig mykje av det performative, fordi det er meir intuisjon enn noko anna. Den kreative sida av meg let eg berre ligge, og så prøver eg berre å forstå det tekniske. Så kan det kreative berre få lov å leve sitt eige liv.” (Westerhus, 2017)

Her trekkjer Westerhus fram eit problem omkring dette med sjanger i samband med forståinga av friimprovisasjon. Sjangerforståing er eit vanskeleg tema, og når ikkje musikarane sjølve klarer å sette sin eigen musikk i ein bås, vert det sjølv sagt også vanskeleg for oss andre å skulle setje fingeren på det. For Westerhus sin del, kan ein forstå det som at han jobbar med å skulle forstå dei tekniske delane av sin eigen musikk, for deretter la det kunstnarlege flyte fritt. Strategien til Westerhus er altså å måle det som er målbart, og det kan han òg jobbe med for å utvikle seg sjølv. Det musikalske lyt flyte sin eigen sjø, slik vi forstår Westerhus her.

Når eg spør vidare, om kva båsar han har vorte sett i med tanke på sjanger, og om han er einig eller ueinig i det, svarar han følgande:

”Du, eg veit ikkje om eg kan seie at eg er ueinig altså. Men eg kan ikkje seie at eg kjenner meg igjen i det. Men, folk har så utruleg forskjellige måtar å uttrykke seg om musikk på. Så eg synest sånn i, når ein ser på gjennomsnittet på feedbacken eg får til dømes, så synest eg at det gjennomgåande er at musikken min er ganske open for tolking. Fordi det spriker veldig da, og det synast eg eigentleg er veldig fint. Fordi det er veldig mange som kjem og gir meg tilbakemelding fordi dei har fått den eine eller andre opplevinga, og det er så mykje forskjellig, då. At det er på ein måte opent for tolking. Det trur eg nok er fordi det består av litt andre samanhengar av kontekstuelle verdiar i sjølve ideen om kva er musikk er, da. Så det trur eg kanskje er.. det sporar på ein måte litt av for dei fleste når det gjeld sjanger. Men det er klart at nokre ting er jo meir sjangervennlege enn andre ting.” (Westerhus, 2017)

I forlenginga av det Westerhus trekkjer fram i det første spørsmålet, om at han sjølv ikkje eigentleg har funne ut av dette med sjanger, er det klart at dei mange tilbakemeldingane med ulike tolkingar er ein fin ting. Det viser at lyttarar har fått noko ut av det, og det er sjølv sagt oppløftande. Westerhus trekkjer fram at han trur musikken hans består av litt andre

samansetningar av element, som igjen fører til at ein kan tenkje nytt om kva musikk er. Dette kan ein òg seie om dei andre informantane i oppgåva, som ein slags idé om at friimprovisert musikk krev nye eller andre perspektiv på korleis lyttarar og publikum må sjå på musikken som vert framført. Ein kan seie at sjangrar på mange måtar er uvesentlige utifrå ein kunstnarleg ståstad.

4.1.1 Vurdering av friimprovisasjon

Med bakgrunn av teksta ovanfor kan ein konstatere at sjangeromgrepa ikkje er dei lettaste å fastsette og at vi mogleg ikkje har så stort behov for å kartlegge nøyaktige kategoriar for all musikk vi tek i mot eller skapar. Men på vegen for å skape ei forståing for friimprovisasjonsfeltet er det òg relevant å spørje informantane om dei sjølve meiner dei driv på med friimprovisasjon, og kva friimprovisasjon er for dei. Lasse Marhaug seier følgande på spørsmålet om improvisasjon i arbeidet sitt:

”Det er ein naturleg del. Eg føler improvisert musikk er ein slags utøving av ein slags intellegens, om du skjønar. Det er eit slags språk på eit vis, man har opparbeida seg ein slags openheit eller metode som ein kan gå inn i og utøve saman med andre utøvarar eller solo også. Om ein går på scena, veit ein ikkje kva ein skal gjere eigentleg. Eg anar ikkje kvar det skal gå. Og ein sett i gang med eit eller anna, og får du ein respons eller høyer kva dei gjer, så følger du det heilt intuitivt.” (Marhaug, 2016c)

Her syner Marhaug at han ser på improvisasjon som ein naturleg del av virket sitt som musikal og at ein kan sjå på det som eit språk eller metode for å arbeide med musikk. Det er fleire studie som omhandlar nettopp friimprovisasjon som metode, mellom anna norske arbeid (sjå: Berge, 2009; Dillan, 2008; Duch, 2010). Desse studia går på det reint prosessbaserte arbeidet når det kjem til å utøve friimprovisasjon, og Marhaug trekkjer fram at akkurat dette med improvisasjon er som ei metode eller eit språk som er intuitiv for han. Ein kan òg lese ut frå svaret hans at der er ein del spenning i utøvinga av improvisert musikk. Det faktum at ein ikkje veit kva ein skal spele, og difor heller ikkje kan sette seg i ein posisjon for å øve til ein gitt konsert er sjølvstøtt ei utfordring reint mentalt. Vidare er nettopp dette noko av det som ligg i improvisasjonsmusikkens natur: å føle på spenninga i musikken, og at ein vel å tørre og ta sjansar.

Til samanlikning har Ratkje eit mykje likt svar på om ho brukar improvisasjon i arbeidet sitt. Ho svarar at ho i tillegg til å arbeide med friimprovisasjon jobbar med notar når ho komponerer:

”Når eg spelar sjølv så improviserer eg, når eg sit og komponerer, så gjer eg ikkje det. Då er eg utanfor tidsaspektet ikkje sant, når eg sit og komponerer musikk så gjer eg det ikkje ”real time”. Då lagar eg musikk som andre kan spele, eller eg sit og produserer plater. Og det er også komponering med lydfiler, så det er heller ikkje improvisasjon. Og så kjem det såne hybridformer som til dømes dei platene som har vorte til i studio, der eg har laga plater der improvisasjonar har vorte materiale for komponering. Så kanskje ein improviserer til det igjen. Det har eg gjort ganske mykje med Spunk, og det er også mykje av den elektroniske musikken som har vorte til på den måten. At eg har eit utgangspunkt som eg improviserer fram og tek ein liten del av det og så kan eg bearbeide det vidare.”(Ratkje, 2016b)

Ratkje trekk fram eit skilje mellom improvisasjon og komposisjon som hovudsakleg ligg i behandling av tid. Tidsaspektet er ein av nøkkelskilnadane mellom improvisasjon og komposisjon. Dette er noko som dei andre informantane òg trekk fram som eit viktig element i improvisasjonshandlinga.

Stian Westerhus har vidare eit anna syn om friimprovisasjon som delaktiv i musikkvirket sitt. Eg spør om friimprovisasjon har vore med han heile vegen i livsløpet sitt eller om dette var noko han utvikla og lærte seg i samband med musikkutdanninga han tok i London og Trondheim:

”Nei, det er ikkje det altså. Jazzutdanninga kom eigentleg litt sånn.. eg trudde eigentleg at, for å vere heilt ærleg, då eg var liten så trudde eg at jazz var friimprovisasjon. At det var fridom. Fordi eg dreiv jo med improvisasjon, men eg dreiv med fri improvisasjon og trudde det var jazz. Så når eg begynte med jazzutdanning så fekk eg ganske sjokk. Eg hadde jo eigentleg aldri høyrte på sånn vanleg jazz. Men, nei. Eg tok eigentleg den jazzutdanninga ut frå at eg hadde tenkt å halde på med det eg heldt på med.”
(Westerhus, 2017)

For Westerhus har altså friimprovisasjon kome tidlegare inn i virket enn frå studietida hans i London og Trondheim. Men det er ikkje tvil i at det er store skilnadar i korleis ein oppfattar kva som er friimprovisert og anna musikk, særleg i ung alder. Forveksling med jazzmusikk er heller ikkje så fjernt, då improvisasjon i seg sjølv som fenomen er djupt forankra i jazzmusikken og vidareføringa via frijazz til friimprovisert musikk, som vi opplever den i Noreg i dag, har slektskap med både jazz, frijazz og postmodernistiske komponistar. Eg går vidare inn i temaet og spør om soloprojektet til Westerhus for å prøve å setje fingeren på om improvisasjon er

viktig for han: ”Ja, det var i hvertfall det i bunn og grunn. Den siste plata er jo, den har jo ein del komponerte låtar med vokal og forskjellige sånne ting. Men der også brukast det materialet veldig fritt da, så det er veldig, veldig lausrivent.”(Westerhus, 2017).

For alle informantane mine er altså friimprovisasjon ein meir eller mindre viktig del for virket deira som musikarar, og behandlinga av dette som fenomen er nok meir mot feltet som ei metode for å musisere. Komposisjon er òg eit element som dukkar opp hjå informantane, og eg er vidare interessert i å høyre om korleis dei vil vurdere sin eigen musikk i denne samanhengen. Westerhus svarar han at han ikkje har noko anna svar enn at det må vere interessant å høyre på for seg sjølv, og om han fekk sagt det han ynskja å seie i situasjonen musikken fant stad. Han har sameleis vurderingar når han lyttar til andre som lagar og spelar musikk: ”Ja, det vil eg seie altså. Uansett om det er improvisert eller ikkje. Så må det det. Det er berre det om eg har hatt det interessant å høyre på det. Rett og slett.”(Westerhus, 2017).

Ratkje på si side har ein noko meir utfyllande tanke om eigen vurdering av sin musikk, og seier at utfordringane med å spele improvisert musikk er knyta til usikkerheita i framføringa. Det kan gå bra og det kan gå dårleg. Dette er ein del av utøvinga.

”Av og til, om eg klarer å ro i land ein heilt umogleg situasjon. Om eg sosar meg borti eit eller anna supervanskelig som er vanskeleg å kome ut av, utan at det vert kjempedårleg. Om eg klarer å ro i land noko som er heilt håplaust, er det veldig kjekt. Men eg trur ikkje eg er så veldig genial, men eg trur eg er god til å ”lage gull av gråstein”. Eg tenker det litt sånn - eg føler meg som ein arbeidar, og eg strevar. At det ikkje berre er lett. Eg må jobbe veldig hardt for å få til noko. Og det gjeld eigentleg all musikken eg gjer. Eg er veldig sta, eg gir meg ikkje.” (Ratkje, 2016b)

”Lage gull av gråstein” er kanskje ei god skildring av å arbeide med friimprovisert musikk. Det å byrje med opne kort, og ofte abstrakte lydelementer for så å utvikle eigne mønster, logistikkar og system for å klare å skape ein kommunikasjon mellom seg sjølv, publikum og andre musikarar, er ein av grunnsteinane til både improvisasjon og friimprovisasjon i musikk. Utfordringa er sjølv sagt å klare å arbeide med dette abstrakte materialet, som jo ofte ikkje har noko rot i tradisjonelle, vestlege musikkssystem eller idiom.

Marhaug på si side er meir interessert i grada av openheit i måten han nærmar seg friimprovisasjonsfeltet på. Eg spør han kven som inspirerer han innan dette feltet:

”Sånn lydleg er det ikkje så mange som inspirerer. Det er mykje musikk eg likar, men dei improvisatorane eg likar er dei som har ei openheit i det dei gjer. Ein møter folk som er 80 år som framleis er nysgjerrig og svoltne på nye impulsar og vil prøve ting, og vert begeistra av å spele og prøve ut ting. Å ”pushe” ting. Det synest eg er fantastisk. Du kan møte folk som er 75 år og har det, og du kan møte folk som er 25 år og har låst heile greia si: ” Dette skal eg gjere”. Men det er ofte berre eit uttrykk for ei usikkerheit når ein ikkje tør å ta sjansar. Ein er nøydd å kaste seg ut på det djupe vatnet. Om eg skal trekke fram nokon namn så er det ein fyr eg har utruleg sans for, Joe McPhee, trompetisten. Han synest eg har ein fantastisk livsfilosofi på det han gjer. Han er liksom, han nærmar seg 80 år no, men han er framleis interessert i alt mogleg, og han har spelt trompet sidan 50-talet. Så var eg i studio med han og vi spelte inn litt, og eg hadde ein sånn dings, ein slags synth, med hundre synth-lydar. Ein sånn kaos-oscillator. Utruleg interessert i den. Og så viste det seg at den hadde innebygde trompetlydar som låt forferdelig ”corny” og stygt. Det synast han var heilt fantastisk! Han var heilt sånn: ”I’ve got to try that, that’s amazing”. Han er ein av verdas flinkaste improvisasjonstrompetistar og han synast det er fantastisk at nokon i Kina har laga ein dårleg digital lyd. Men det at han ser at den kan brukast til noko, det at han opnar for det.. Slike folk som det vert eg glad når eg treff. Joe McPhee er eit eksempel på ein sånn person vi burde høyre på mykje.” (Marhaug, 2016c)

Grada av openheit og det å tørre og ta sjansar er noko som er viktig for Marhaug. Og i samanheng med svaret til Ratkje kan ein forstå det som at å ta sjansar, og å vere open for lydar, er ein viktig del av friimprovisert musikk. Det er vidare klart at også for musikarane og korleis dei tenker om musikk, er det vel så viktig med haldninga til korleis ein møter musikk som til korleis og kva som kjem ut. Det kjem fram i desse fråsegnene at ein vel å gå såpass nærme grensa av kva som er mogleg å framføre i no-tid. Spenninga i om ein klarer å skape noko god musikk ut i frå dette, er med på vurderinga av deira eigne prestasjonar. Observasjonar av andre musikarar i same posisjon og utøving, må difor vurderast ut frå dei føresetnadane ein har som improvisator. Desse rammene, og då særleg med fokuset på tidsaspektet, som ikkje gir rom for ”rett eller gale”, fører med seg ei stor grad av usikkerheit til musikken. Westerhus trekkjer også fram noko av det i samband med soloprojektet sitt og kva som går føre seg når han improviserer. Mykje er i same tankar hjå Ratkje og Marhaug:

”Om eg høyre på eit gammalt opptak så høyre eg at det er eg som spelar, eg høyre at det er min lyd, det er ein signatur der. Det er noko som går igjen, måtar ein gjer ting på. Samtidig så er det ein ting ein jobbar med. Det er å jobbe med å nettopp sleppe unna den «safinga» da. Prøve å utfordre seg sjølv og take raskare val utan å tenkje for mykje på kva som skal skje. På ein måte prosessbasert jobbing da. Og det synast eg at eg har innimellom. Då så slår jo det til. Då blir ein veldig overraska. Innimellom så slår det ikkje til, og då vert det keisamt. Men soloprojektet er heilt improvisert, og eg jobbar på ein måte med det på same måte. Så er det på det viset at eg skal jo så langt eg klarer prøve å ikkje tenke på konsekvens når eg har ein idé. For å prøve å generere nytt materiale.. at eg prøver å vere så fri som eg kan. Ikkje ha

nokon fiks idé når eg står der og spelar. Så lite tankar bak det som overhode er mogleg. Og ein av dei tinga som er veldig viktig for meg med dei greiene der, er at ting ikkje er planlagt. Som når eg spelar låtar så finnast det ingen feil måte å spele det på. Det er viktig å unngå og tenke at ein kan gjere noko feil, fordi då synast eg, om ein skal byrje å tenke kva som er rett, så må ein gå heilt i den andre retninga og prøve å definere kva ein har lyst til å gjere, og så gjer det mest mulig. Eg har i alle fall jobba veldig mykje med nettopp det, å på ein måte akseptere min eigen musikk. Når ein står der og spelar, at ein ikkje prøver å vere noko anna enn det som kjem ut. Då vert det i alle fall ikkje noko anna enn det, forutsigbart.”(Westerhus, 2017)

For å trekke ut eit essensielt element frå desse fråsegnene i samband med vurdering av eigen musikk, er nettopp spørsmålet om kor langt klarer musikarane å gå utanfor sine komfortsoner og generere nytt materiale i musikken dei skaper. Ein kan vidare seie at vurderingskriteria til denne typen musikk ikkje ligg på noko anna grunnlag enn for anna musikk i andre sjangrar. Dei same spelereglane gjeld, anten du har komponert musikk som vert framført, eller du har øvd inn eit stykke for framføring. Utfordringa som ligg i friimprovisasjon ligg mellom anna i tidsaspektet. Du har verken tid eller rom for å gjere nye opptak i ein konsertsituasjon. Gjer du eit val, må du stå for det. Musikken vert som den blir. Nettopp dette gjer musikken vital, og med å inkludere denne forståinga i møte med improvisert musikk står ein nærare i å forstå kvar utfordringa faktisk ligg. Det å skape god musikk akkurat no, utan sikkerheitsnett. Marhaug går inn på nettopp dette med vurderinga av denne typen musikk og også han trekkjer fram tidsaspektet som ein viktig faktor for musikken:

”Bra eller dårleg er ikkje alltid det som er interessant heller. Det er også vanskelig å seie bra eller dårleg. Om ein går på konsert med nokon som improviserer, så ser man forhåpentlegvis nokon som tek sjansar, nokon som prøvar noko nytt, ikkje sant? Fordi improvisasjon er i alle formar for musikk. Om du har eit rockeband så improviserer man fram eit riff og så skriv ein det ned, deretter øver med bandet og så går på ei scene og viser fram det ein har kome fram til. Mens i improvisert musikk, den improviserte musikken som vi går og ser live, får man sjå desse vala tekne i realtid. Ideen oppstår rett føre deg. Og det er folk som har vorte gode til å jobbe på denne måten. At prosessen er fullstendig open, at den er så umiddelbar. Og det synest eg er fasinerande. Og då vert det vanskeleg å seie godt eller dårleg.”(Marhaug, 2016c)

Å seie at noko er bra eller dårleg er ikkje ei enkel oppgåve, i følge Marhaug. Ein lyt sjå på utgangspunktet for prosessen for å kunne gje konstruktive tilbakemeldingar eller vurderingar. Eg spør vidare om kva det er som ligg bak dette, om han kan utdjupe noko:

”Eg kan gå på konsertar med improvisert musikk der ein kan seie at det er mislukka eller at det ikkje fungerer. Men eg har likevel lært noko, eg har likevel innsett man tenkjer ”kvifor funkar det her ikkje, kvifor funka det?”. Når prosessen er open er det ikkje godt eller dårleg. Det vert det det blir. Dei einaste gongane eg ser og høyrer improvisert musikk og vert sur eller missnøgd og føler eg kastar bort tida mi, er når musikarane har vore høflege. Eg trur høflegheit er det einaste som er gift for improvisert musikk. Det er ingenting verre for improvisert musikk enn det. Då vert eg misnøgd. Høflegheit for andre musikarar skal ein heller ikkje ha. Ein skal ikkje køyre over andre musikarar, sjølv sagt ikkje. Men til dømes om ein har to musikarar og dei berre kopierer kvarander, den eine gjer noko, og den andre spelar ping-pong. Ein må markere eit eller anna. Ein kan ikkje ha to tekanner, då er ingenting bra. Men om du har ei tekanne og ein kopp kan du faktisk drikke te. Vi er forskjellige, vi er forskjellige ting, det må vi vere bevisst på.” (Marhaug, 2016c)

Eg kan eigentleg med dette sitatet punkttere ynskje mitt om å prøve å skulle finne ut av kva som er bra eller dårleg friimprovisasjon. Det vi derimot kan lese ut av fråsegna til Marhaug er at jamvel om at vi ikkje kan seie det er bra eller dårleg, kjem vi likevel nærare ei forståing av friimprovisert musikk. Vi kjem altså nærare eit vurderingsgrunnlag som botnar i ei grad av forståing for feltet og for metoden og handlinga i ei slik musikkframføring. Friimprovisasjon som metode for å skape musikk er mynta på usikre faktorar. Det kan vere musikarar som spelar saman for fyrste gong eller det kan vere etablerte samansetningar. Uansett står den individuelle musikaren open til å kunne trekke musikken i nye retningar og kome med uventa idear som pregar musikken på ein eller annan måte. Søkinga etter ein felles plattform eller etablering av eit system, som gjer at musikarane kan samarbeide og kommunisere saman på eit lydleg nivå, gjer musikken vital og levande. Og det gir òg ei forklaring til ordet friimprovisasjon, jamvel om dette ikkje naudsynleg dekkjer heile biletet av musikken eller fenomenet.

Spørsmålet vidare i denne samanhengen er korleis musikarane vurderer både sin eigen og andres musikk innan friimprovisasjonsfeltet. Ratkje fortel følgande om temaet:

”Eg synest det er vanskeleg å bedømme meg sjølv. Eg gjer det veldig skjeldan. Men, kva er det eg er god til? Eg er god til fleire ting på ein gang. Å lage fleire lag i musikken. Det veit eg at eg er god til. Det har noko å gjere fordi eg er komponist. Det kan også vere fordi eg er interessert i sjikta i musikken min. Eg er interessert i kontraster, og litt uforutsigbare formar. Eg trur kanskje at eg prøver å ta vare på det når eg er friimpro-musikar. Om eg høyrer meg sjølv og ”yes, no får eg til noko”, så er det ofte multitasking at eg er bra på. At eg kan lytte og spele samtidig, til dømes. At eg kan svare med ein ting, og samtidig vere solist med noko anna samtidig. Både med elektronikken og med stemma. Det synest eg er veldig gøy. Dei gongane ein føler at ein er så i musikken at ein kjenner alt mulig da. Eg er også glad i ting som kan vere litt sentimentalt, men utan at det vert klisjé-aktig ”mellow”, men at ting kan vere litt vakkert da. Det er

noko av det finaste synest eg da, å gjere skikkelig støymusikk og så ha sånne melodiske ting eller noko som er ”pitcha” saman, og at ein bevegar seg mellom mange kraftfulle uttrykk som har heilt ulik karakter” (Ratkje, 2016b).

Det Ratkje trekkjer fram her er hennar eigen musikalske person som spelar ei rolle i vurderinga av sin eigen musikk i friimprovisasjon. Dette er eit aspekt som sjølvsagt er med på å vise korleis ho sjølv vurderer både sin eigen og andres musikk. Eigne tankar og preferanser spelar inn i denne musikkforma på grunn av openheita ein nærmar seg fagfeltet. Eg spør vidare om ho vurderer andre sin musikk på grunnlag av dette:

”Ja, det kan jo vere, men, samtidig so høyrer eg ofte på musikk som er veldig annleis enn den eg lagar sjølv. Og eg høyrer på ein del komponert musikk. Eg kan høyre på Steve Reich, det er noko heilt anna enn det eg held på med. Eller ja, Gagaku-musikk, sånn japansk. Kristeleg musikk kan eg høre, eg kan høre på barokk. Eg skriv ikkje barokkmusikk, spelar ikkje det. Men eg trur nok eg stiller ganske høge krav til å høre på impro-musikk. Det eg hører på av impro-musikk, så stiller eg høge krav.”(Ratkje, 2016b)

Eg held fram og seier at det ofte er vanskeleg å vurdere denne typen musikk.

”Ja, og det er det. Og eg tenker at konserten er det viktigaste også da, i improvisert musikk. Eller i all musikk eigentleg. Eg tenkjer at musikk først og fremst er ein kommunikasjonsform. Og den beste måten å kommunisere musikk på er på konsert, der du som person er tilstade som eit publikum. Det er då musikken verkeleg er levande da, for meg. Ting er på spel. Så eg er ikkje så oppteken av plater, eg er mykje meir oppteken av konsertar.” (Ratkje, 2016b)

Det er klart at vurderinga av improvisasjonsmusikk er ei vanskeleg nøtt å knekke. Vi har ikkje fastsette rammer å gå etter, og graden av kompleksitet både i kva som omfamnar feltet i form av ulike sjangrar og utøvarar som er aktive gjer at det om mogleg er vanskeleg å seie noko konkret. Ratkje trekkjer fram fleire sider som ho meiner ho er dyktig til i musikken sin, og musikanes egne tankar om sin musikk er sjølvsagt ein viktig del for å forstå korleis vi skal forstå musikken. På den andre sida lever også musikken si eiga verd, og musikanane står ikkje i posisjon til å velje korleis musikken deira vert mottaken eller tolka. Dette gjeld ikkje berre musikkfeltet, men også kunstfeltet. Balansen her er sjølvsagt om musikanar og mottakar er einige om kva som vert presentert.

Westerhus svarar meir rett på sak på spørsmålet om korleis han sjølv vurderer sin eigen musikk:

”Det er vel ofte om eg har likt musikken sjølv. Det er det som er ein utslagsgivar for min del altså. Om ein føler at eg fekk sagt det eg skulle seie. Det er ein blanding av det, og om eg gjerne vart overraska. Det hjelp veldig.”(Westerhus, 2017)

Det er klart at han sjølv må vere nøgd med musikken han framfører, og at dette er utslagsgivande for hans eiga oppleving av konserten. Men han trekk også fram aspektet kring at noko uventa skal skje. For å oppnå dette er det nødvendig å presse seg sjølv til grensa på eit eller anna nivå, anten når det kjem til instrumentbruken eller i samspel med andre, eller utviklinga av idear som dukkar opp i framføring. Han følgjer også opp med å påpeike at dette er dei same kriteria for han om han lyttar til andre musikarar som spelar. Anten det er improvisert eller ikkje (Westerhus, 2017).

Lasse Marhaug jobbar i ymse konstellasjonar, men spelar ofte solo-framføringar på lik linje med dei andre to informantane i denne oppgåva. Eg spurte Marhaug om korleis han opplever å jobbe i solo-formatet kontra i andre ensemble:

”Eg gjorde nettopp ein solokonsert i Bergen på laurdag, og det er mykje meir skummelt å gjere solokonsertar fordi du er 100%. Alt fokus er på det du gjer. Ein risikerer meir. Ja, du er naken på ein måte. Men eg føretrekk solo, eg synast det er så spennande. Det er eit så sinnsjukt rush. Fallhøgda er så stor. Eg har spelt solokonsertar der eg har ønska å gå heim utan å snakke med nokon. Men når det fungerer, når det skjer, er det heilt magisk. Eg likar veldig godt solo, og så likar eg veldig godt duo-formatet. Den dialogen ein har i ein duo, det blir det same som når ein treff nokon. Ein god samtale mellom to menneskar er betre enn ein samtale mellom fem menneske. Og det er eit eller anna med duo-formatet eg set veldig pris på. Eg trur at eg ubevisst har dreia veldig mot det. Eg ser i diskografien min at der er veldig mykje duo-konstellasjonar og prosjekt eg har gitt ut og jobba med gjennom åra. Mykje saksofonistar. Eg likar godt det. Eg har også spelt i storband. Opptil 15 musikarar. Der er ein 10% kanskje. Då er ditt bidrag kanskje like mykje når du ikkje skal spele. Ein må lære seg å halde tilbake. Det er det i andre konstellasjonar også, men det vert veldig tydelig i storband. Dess større konstellasjonane dess meir triveleg sosialt er det. Men mindre givande musikalsk for meg.”(Marhaug, 2016c)

Marhaug trekkjer her fram at han held soloformatet og duo-formatet høgast. Men vi kan òg sjå på fråsegna i samband med andre konstellasjonar og på korleis vi kan forstå kva friimprovisasjon er for noko. Dialogen er noko han seier er eit element, noko vi kan sjå i samanheng med til dømes i artikkelen til Charles Hersch, ”*Let Freedom Ring!*”: *Free Jazz and*

African-American Politics, der Hersch dukkar ned i Charles Mingus si rolle i utvikling av frijazz. Element av atgiving av stemmer er alt her eit tema og noko Mingus jobbar med i si brakklegging av jazzreglane.

Eg held fram med spørsmål til Marhaug og lurar på korleis han sjølv vurderer seg sjølv:

”Det er rart, fordi dei gongane eg er misfornøgd, så er det ikkje nødvendigvis slik at nokon i publikum er misfornøgd. Så eg klarer ikkje å sette fingeren på kvifor eg er misfornøgd med ein opptreden. Eg klarer ikkje å seie kva som er dårleg. Det er vanskeleg å sette fingeren på det.” (Marhaug, 2016c)

Er det på grunn av noko med kommunikasjonsfølelsen, spør eg:

”Nei, ikkje egentleg. Fordi eg har ei greie med at eg vil sitte blant publikum. Det med mitt instrument er at folk lurar veldig på kva det er for noko. Etter kvar konsert flokkar det seg rundt bordet mitt og lurar på kva er dette for slags utstyr. Det er ikkje som med ein trommeslager eller saksofonist, der ein ser kva det er. Men eg sit med eit bord fullt av ting, og folk er nysgjerrige på kva eg gjer. Og jo meir ein er på ei scene, så ser ein mindre og folk verte meir nysgjerrige. Det eg har gjort ofte, er at eg sit blant publikum. Eg kan det reint teknisk. Eg har ingenting som er ”oppmikka” på den tradisjonelle måten. Eg kan sitte blant publikum og det fungerer lydmessig. Då umystifiserer ein det fort. Ein ser at eg berre har pedalar og søppel på bordet, alt er berre skrot. Og ein kan verte ferdig med det og kan byrje å lytte til lyden. Eg er interessert i kva det er som kjem ut av høgtalaren. Det er der eg føler at elektronikk vert eit akustisk fenomen. Når det kjem ut av høgtalarane. Det er møtet med høgtalaren og rommet som er sentralt for meg. Kva eg brukar for å lage lydane er egentleg uinteressant. Eg spelar på ein måte på rommet. Og eg trur kanskje det er noko som er med på å definere om eg fornøgd med det. Eg må på ein måte forholde meg til at ein stor del av instrumentet mitt vert nytt kvar gong. Eg veit ikkje korleis høgtalarane kjem til å låte. Det er ekstremt mange parameter og faktorar som spelar inn på korleis det låter ut. Eg trur kanskje det er det ein kan definere, om eg klarer å spele rommet eller ikkje.” (Marhaug, 2016c)

For Marhaug er det tekniske og korleis dette fungerer i kontakt med rommet ein viktig faktor for om han synest han har prestert ein god konsert. Hans tekniske instrument, som består av diverse elektroniske effektpedalar og enkle lyd kjelder, har påverknad på korleis det møter nye tekniske lydssystem på ulike konsertstadar. utfordringar med ulike rom og lyd kjelder vil difor spele inn på hans eigne følelsar av kor godt instrumentet er. Vidare spelar andre faktorar inn for hans eigne vurderingar av konserten. Dette er til dømes følelsen av å få til noko, at ein klarte å gå inn i ei sone for å jobbe med dei tekniske delane av instrumentet og lage musikk ut av det. På den andre sida kan ein seie at ein som lyttar nok ikkje kan trekke noko særlege linjer ut frå desse tankane for å kunne forstå meir korleis musikken kan bedømmast. For Marhaug er det

ikkje interessant å seie om det er bra eller dårleg uansett, då ein får ein konsertoppleving som går ut på å nettopp utforske det instrumentet og moglegheitene ein har til ei kvar tid i ein konsertsituasjon. Vidare kan ein seie at for Marhaug er rommet og instrumentet viktig for å få ein god følelse, og dette kan vere med på om han er i stand til å lage god og interessant musikk på nettopp dette grunnlaget. Som publikum i improvisert musikk, og eigentleg musikk elles også, bør ein difor take høgde for situasjonen musikaren er i, og nettopp dette kan vere med på å påverke utfallet reint musikalsk og opplevinga di som tilhøyrar.

Sidan friimprovisert musikk baserer seg hovudsakleg på musikarens følelsar og moglegheiter i den gitte situasjonen, kan vi kome noko nærare ei forståing for utfordringa som ligg til grunn i ein slik konsertsituasjon. Marhaug og Westerhus trekkjer fram at dei jobbar tidvis med dei tekniske sidene av instrumenta for å skape ein forståing og tryggleik for korleis dette fungerer i konsertlokalet. Ein kan difor seie at utøvarar ofte ynskjer å fjerne dei usikre elementa ein har moglegheit til å fjerne i forkant av ein presentasjon, då det alt finnst nok av usikre element i improvisasjonsmusikk. Anten i form av andre musistarar eller variasjonar i sitt eige oppsett og lydkjelde. Tryggleiken i å vite, at ein sjølv kan skape musikk på det grunnlaget og instrumentet ein har tilgjengeleg og ynskjer, er nullpunktet og utgangspunktet for musistarar innan denne typen musisering.

Marhaug fortel vidare om korleis han vurderer andre sin musikk:

”Når eg ser eller opplever at nokon pressar seg sjølv litt. At når nokon tek sjansar og ikkje har ein pose med triks dei kjem med. Det er då eg likar det. Eg likar også musikk med motstand. Det er ikkje nødvendigvis høgt volum eller slike ting, men eg likar ting der det gnissar litt. Eg synest igjen at, dessverre, at mykje av den musikken som produserast i dag er for glatt. Og det kan vere sosialt, at vi har mindre motstand. Kanskje det vert betre musikk no når verda.. ja, vi har det for godt. Det kan vere det. Når du høyrer på Coltrane og det han starta, og den der spirituelle frijazzen frå USA, det var på liv og død. Dei måtte ha forandring. Det måtte kome noko nytt. Også Peter Brötzmann, som måtte bryte med den generasjonen, den hans foreldregenerasjon hadde, som var med på 2.verdenskrig. Det måtte takast tak i, og det kan hende det verte litt tøffare no når det har polarisert seg meir mot høgre og sånn. Kanskje det vert veldig god musikk framover.”(Marhaug, 2016c)

Det er noko som går att i fråsegna til informantane mine i denne oppgåva. Med å ta tak i Marhaugs sitat i siste utdrag ovanfor, kan ein trekke ut nokre linjer. Dette med å ”presse seg sjølv”, eller å ”gå utanfor komfortsona si”, er eit element som både Ratkje, Marhaug og

Westerhus trekkjer fram som eit viktig element i utføringa av friimprovisert musikk. Ein kan vurdere det dit hen, og som Marhaug seier: ”at ein ikkje har ein pose med triks dei kjem med”, er representativt for å forstå graden av autentisitet som ligg planta i handlinga. Til samanlikninga med til dømes jazzmusikk der improvisasjon også er godt forplanta, er heller ikkje der ”triks” og ”liks” noko ein ynskjer skal vere dominerande. Det må vere ei viss grad av sjølvstende i musikken ein presenterer. Ut frå dette kan ein seie at improvisasjon i grad av friimprovisasjon eller improvisasjon generelt, må vere mynta på eit personleg uttrykk. Friimprovisasjon som sjanger er ikkje det mest interessante, jamfør fråsegna til Marhaug og Ratkje, men likevel er den estetiske likskapen til musistarar som opererar fritt med på å skape ein paraplykategori, som sett på spissen, kan dukke opp i fleire drakter.

For å skape ei forståing for friimprovisert musikk og korleis vi kan forstå den er det viktig, som eg nemnte i innleiinga i dette kapitlet, å sjå på musikken både i ein historisk kontekst, og i perspektivet ut frå kvar musistarane sjølve kjem frå. Kva bakgrunn har dei, kva utdanning og kva arbeid? Det er likevel ikkje nødvendig å vurdere musikken på bakgrunn av desse faktorane, men det vil mogleg kunne gje tilhøyrar ei forståing som kan auke lytteopplevinga. Om ein utelukkande fokuserer på kva utdanning musistarane har, vil dette kunne vere negativt på lang sikt, og truleg kunne favorisere utdanna musistarar. Handsaminga av friimprovisasjon som sjanger er for meg etter desse samtalanene ikkje like viktig då ein heller bør sjå på improvisasjonen som ein metode for å kunne skape musikk saman med andre.

Utfordringane som er for å utøve denne typen musikk, ligg mellom anna i å klare å temme dei usikre faktorane som ein faktisk har moglegheit til å fjerne. Med å øve på eit teknisk utgangspunkt vil ein difor ha grunnlaget til å kunne musisere på det grunnlaget ein ynskjer å operere i. Samanhengen og utviklinga frå mellom anna jazz og frijazz og samtidsmusikk, og ein haug andre referansar, dannar grunnlaget for at ein musistar har høve til å kunne utvikle eit eget system og eigne parameter for å skape musikk. Avantgarde-haldninga er i denne samanheng relevant, jamvel om at avantgarde i seg sjølv er som Ratkje seier: ”fjerna frå offentlegheita”. For korleis veit vi eigentleg kva som er avantgarde? Som musistar og kunstnar har ein sjølv sagt moglegheit til å plassere seg sjølv i denne kategorien, men det som ligg i avantgardens natur er òg å utfordre kva som vert teke for god fisk og som etablert. Det er faktum at nybrottsarbeid og nedbrytinga av etablerte sanningar og komfortsoner gjer sitt til å presse grensene for kva som er greitt, og det fører til nye hybridar. Dei nye formene som friimprovisasjon som metode opnar, kan vere ubehagelige og rare i møte med eit publikum.

Likevel er det haldninga her som er interessant. Haldninga i form av å alltid vere open for nye perspektiv krev både sine lyttarar og mottakar, og ein kan difor seie at utfordringa i å forstå friimprovisasjon ligg vel så mykje hjå publikum som hjå skaparane.

4.1.2 Finnast der uskrivne estetiske ideal i friimprovisert musikk?

Eit anna aspekt eg ynskjer å trekke fram i samanhengen med å forstå friimprovisert musikk er om der faktisk er etablerte, og uskrivne, estetiske ideal i denne musikkpraksisen. Vi har i bolken ovanfor dykka ned i mine informantars eigne syn på korleis dei sjølve kategoriserer seg sjølve. Vi har sett deira syn på sjangrar og korleis dei vurderer både sin eigen og andre sin musikk. Vidare ynskjer eg å sjå på om det har etablert seg nettopp ein sjanger gjennom utvikling og arbeid i denne metoden for å skape musikk.

Musikk som friimprovisasjon er som kjent ikkje fri. Vi vil aldri kunne vere frie frå våre eigne erfaringar og opplevingar. Personlegdom er som kjent eit viktig element i skapingsprosesser, anten det er musikk, kunst eller anna handverk. Kven vi er, vil på eit vis skine gjennom arbeidet vårt. Marhaug trekk fram at i samband med å arbeide med elektronikk vil ein ikkje klare å skape ein stor distanse til seg sjølv og dei naturlege delane i samfunnet. Eg spør han om kva som kjem først, ynskje etter å skape ein lyd eller omvendt:

”Ynskje kjem først. Eg går rundt å tenkjer lydar, eg går rundt og opplever lydar. Eg trur at om du høyrer på folk som jobbar med elektronikk er lydane du høyrer, og det dei lagar, ting du kan kjenne att i naturen. Ein slags form for eit speil av ”huleboeren” i oss som høyrer når vinden bles om natta, om du står ved sida av ein foss, eller om det nettopp har vorte is med dei ”crispi” lydane der, eller om det er sval lyd mellom sivet. Eg trur at alle dei elektronikklydane er representert i naturen og at vi lagar stiliserte variantar av det. Eg trur det er det som er med elektronikk. Eg trur vidare det er ein slags fasinasjon i det elektriske. At dette, at ein sit å temmar straum. Vi er sjølv oppbygde av nervesystemet vårt, vi er ein slags forlenging av det. Og når du er eit barn i mors mage, høyrest pulsar og droner, og med fare for å høyrest ut som ein hippie, så trur eg at eg lagar stiliserte variantar av lydar som alt finnast der ute. Det er nettopp det mykje kunst er. Nettopp det å få folk til å sjå noko frå ein anna vinkel. Sette rammer på noko. Kunstnaren er han som kjem opp på sida di og seier: ”Vent litt, sjå det frå denne vinkelen. Sjå der. Sjå på det no. Sjå på akkurat det no”. Og så seier du at, det har eg ikkje sett, sant? Og det trur eg også speglar korleis eg spelar, og korleis eg jobbar med instrumentet mitt.”(Marhaug, 2016c)

Marhaug trekk fram ei generell forståinga og tilnærming for kunst som eit aspekt i forståinga av elektronisk musikk. Marhaug, som sjølv oftast arbeider med elektronisk materiale i musikken sin, ser ikkje på dette som noko nyskapande eller genialt i den forstand. Forståinga for at musikk kjem frå ein stad er noko han er bevisst på. Det å kunne by på nye perspektiv, på kanskje oversedde element i musikk, er noko som driv han framover. Forståinga for kunst ligg for Marhaug mellom anna i dei ulike perspektiva og framhevingane ein som kunstnar og musikar kan kome med. I Marhaugs tilfelle er dette knyta hovudsakleg til det musikalske virket, men han jobbar også med andre kunstformer, mellom anna grafisk arbeid i form av platecover.

Vidare spør eg Marhaug om han trur der finnast estetiske ideal i friimprovisert musikk:

”Eg føler, eg skjønar kva du meiner. Og ja, eg føler det. Eg føler det har vore eit problem dei siste 20 åra. Litt av problemet er at ein har ein generasjon som har kunne valt improvisasjon som yrke. Vi har institusjonar som gjer at ein kan utdanne musikarar som kan verte improvisatorar. Og det trur eg har gjort at ting har vorte meir satt, og at det har danna seg estetiske reglar. Dette kan du gjere, dette kan du ikkje gjere. At folk har vorte meir dogmatiske enn frigjorte. Om du ser tilbake til 60-talet, då det var ei bølge i musikkverda der ein skulle gjere eit oppgjer med komponisten og det store geniet, og det ser ein til dømes i John Cage. Han ville ta livet av komponisten. Men også i England med Evan Parker og IMM og alle dei musikarane, Cornelius Cardew og sånt. Det å vere komponist var ein gamaldags og fæl ting. Det hadde veldig mykje bagasje, så dei måtte bryte med den komponisttradisjonen og verte improvisatorar. Og dei var politisk også. Og det var saman med politiske straumar, og det var fantastisk flott. Men når ein 50 år seinare høyrest sameleis ut som dei gjorde då, ikkje sant, når du har gitaristar som høyrest ut som Derek Bailey, då er det ikkje snakk om frigjering. Det har vorte eit nytt dogme, eller ein ny estetisk stil. Då føler eg at improvisator-rolla verte like problematisk for vår generasjon som komponistrolla var for den generasjon.”(Marhaug, 2016c)

Kva kan vi gjere for å opne opp desse rammene, spør eg. Marhaug svarar:

”Eg vil at ein skal bryte ned og jobbe med improvisasjon, men også blande inn komposisjonar. Og om vi skal frigjerast, må ein gjere det 100%. Ein av dei eg har likt best av komponistar, eller improvisatorar, som John McPhee, han improviserer, og plutselig spelar han ein standard midt inne i der. Og ein anna fyr, som Lol Coxhill [George Lowen Coxhill] i England, som var saksofonist og spelt improvisert saksofon, og plutselig var neste spor på plata ein tape komposisjon, ikkje sant. Det å hoppe mellom ting og bruke alle fargane synast eg er noko ein skal gjere. Eg synast det er vanskeleg no, no når ting byrjar å stramme seg inn. Det er litt eit produkt av vår tid når det er så stort fokus på individet og alle har behov for å vere individualistar.” (Marhaug, 2016c)

Eg spør så vidare om dette gjer det enkelt å parodierte musistarar innan denne retninga. Til det svarar han:

”Det er veldig lett å ta dei tinga. Det vert ein karikatur. Du kan verte Evan Parker liksom. Om du kan å sirkelpuste, så kan du Evan Parker, og kanskje kan du verte endå raskare enn han og spele endå høgare i registeret, men kva har du oppnådd då? Det vert ein pastisj, ikkje sant. Så eg trur, at når ein kan velje improvisasjon som eit yrke så er folk redd for å ta feil, mislukkast og feile, og difor ”safear” ein. Ein kopierer stilar som har vist seg å vere gode triks. Men eg synest ein skal feile, og at ein skal tørre og drite seg ut. Eg synest det er viktig.”(Marhaug, 2016c)

Det Marhaug seier her er sjølv sagt noko satt på spissen for å uttrykke seg dit han ynskjer. Men budskapet hans er klar. Det er klare uskrivne reglar for denne improvisasjonsformen. På lik linje med andre idiomatiske musikkformer har friimprovisasjon etablert seg til å verte ”riktige” og ”gale” tonar og måtar å spele musikken på. Marhaug trekk fram utdanning som eit av hovudproblema for denne etableringa. Problemet er ikkje utdanninga i seg sjølv, men når ein stadig har eit auke i tal av improvisatorar på grunn av utdanning, er det også ei auke i menneskje som ikkje nødvendigvis ville gått inn i denne musikkretninga om ikkje dette var ei spesifikk utdanning. Vi får difor eit skilje mellom kven vi meiner er flinke og dyktige, og kven som meistrar det til det fulle.

Ein kan ut frå dette seie at ein ikkje kan vere delvis aktiv inn mot improvisasjonsfeltet, men at ein må gå heilhjarta inn. På den andre sida, om vi ser på friimprovisasjon som ein metode for å improvisere og skape musikk, vil det då ikkje vere dårleg for feltet at ein vel å ikkje nytte seg av friimprovisasjon for å skape musikk? Marhaug har til dømes arbeida heile livet sitt innan dette musikkfeltet, i kombinasjon med andre kunstnarlege retningar. Dette er godteke, men om ein musistar som i utgangspunktet spelar populærmusikk nyttar seg av friimprovisasjon, vil det då verte godteke? Ein kan difor prøve å finne ut av kva slags mekanismar som styrer dette ”jaget” etter å vere dyktig i feltet, og kva som skal til for å verte godteken som musistar innan friimprovisasjon. Det næraste eg kan kome inn mot dette, er at ein må vise sin kulturelle kapital på eit vis som gjer at det verkar autentisk for mottakar. Om vi tek ei fiktiv gruppe musistarar som spelar friimprovisert musikk og dei ser på seg sjølv som ei dominant overklasse mot ei gruppe som nyst har byrja med improvisert musikk, så vil denne overklassa skape seg ein distanse til den andre gruppa. Til samanlikning kan vi seie at til dømes Ratkje, i eit av sitata i teksten i førre kapittel, vise til at ho ynskjer å distansere seg frå det tradisjonelle musikkfeltet med å vere avantgarde. Avantgarden vil til ei kvar tid presse seg vidare og bryte ned dei fastsette

gamle rammene. Når friimprovisasjon og improvisasjon etterkvart står sterkare i akademia og utdanning, vil difor distansen til det akademiske verte mindre for denne gruppa. Problemet med ei auka akademisering for improvisasjonsmusikken vil vere at ein prøver å fastsette båsar og reglar for musikkretninga. Marhaug slår eit slag for at vi skal bryte ned dei fastsette rollene som komponist og improvisator, og vere opne for å bruke desse på likt grunnlag. Ein kan difor seie at Marhaug kan plasserast i avantgarde-delen av musikkfeltet han sjølv opererer i. Vidare trekk Marhaug fram at han nok ein gong meiner at musikarar ikkje må vere redde for å feile, og at sidan ein no kan utdanne seg innan feltet, vil det vere større fallhøgde med å misslukast, noko som igjen kneblar musikken slik han ser det.

Ratkje på si side, seier dette om etableringa av uskrivne reglar i feltet:

”Det er mykje av det. Eg har sett det heile vegen. Som eg sa det med Spunk også, vi har holdt på med det vi gjer og plutselig så er ein ting ”trendy”, og så går det nokre år, så er det noko anna som er ”trendy”. Og så skal alle lage så lite lyd som mogleg, og så skal det i alle fall ikkje vere siterande, og så skal det vere siterande, og så skal det vere klang, og så skal du spille noise, og så skal det blandes. Så det er masse konvensjonar til det eine og andre, og det er ingen som snakkar så høgt om det. Men akkurat no skal ting vere litt ”mellow” og veldig ”dronete” og enkel form. Og det er liksom, det er nokon som fell rett inn i det der da, som ikkje utfordrar det, og som heller ikkje ser det at dei er ein del av ein sånn trend.” (Ratkje, 2016b)

Eg spør så vidare kva ho trur er grunnen til dette. Då svara ho at dette heng saman med ein tendens til å gjere og like dei same tinga som andre. Ein slags sjølvsuggestjon i eit miljø. Ho dreg også fram at det er mykje dei same musikarane som går att på dei store scenene, og at dei som arrangerer konsertar bør vere bevisste på nettopp dette elementet (Ratkje, 2016b). Det er vanskeleg å skulle endre på slike etablerte likskapar om kva som er aktuelt som god musikk til ei kvar tid. Med utgangspunkt i det Ratkje tidlegare nemnde om gruppa Spunk, er det klart at for improvisasjonsmusikarar er det mogleg og vel så viktig å halde fram med sitt eige prosjekt og tankar om god musikk, som å følgje svingingar i kva som er populært til ei kvar tid. Samanlikningar kan ein sjå i til dømes populærmusikk, der ein eigentleg ikkje har nokon fasit på kva som får stor popularitet. Svingingar i mote vil til ei kvar tid vere tilstade i musikkfeltet, på ein generell basis.

Westerhus på si side har dette å seie om temaet om uskrivne reglar:

”Eg trur det er mykje av det. Når eg høyrer på folk spelar og sånt, så forhold ein seg til eit sånt tidsbilde og ein sjanger. Ein sit jo ofte og har høyrte på dei same platene, og det er ofte veldig mange folk som synast same ting er ”hipt” på same tid. Og det er gjerne dei som spelar saman. Men, eg føler eg har eit så separert virke frå den friimproviserte verda at eg veit ikkje lengre. Eg jobbar eigentleg berre med mine egne prosjekt, og det er veldig sjeldent eg gjer noko særleg anna. I alle fall når eg gjer sånne frie og lausrivne prosjekter der eg er med som gjest eller noko sånt. Då driter eg eigentleg i det, for å vere heilt ærleg. Når eg har vore med på, sånne som i symposiet med Helge og Ståle, det synast eg var veldig lausrivent frå alt vi hadde trudd det skulle vere. Vi var eigentleg heilt satt ut alle tre etter konserten, at berre ”jøss, kva i alle dagar var det?”. Eg trur det er litt gjengs at ein ynskjer nettopp det. Det er på ein måte den innsatsen ein har, da. At ein: ”Ok, no kan det gå skikkelig på rumpa”, liksom. Men no har vi sjansen til å gjere noko som kan ta ting eit steg i ein eller anna retning. Så ein bør vel ikkje ha for mykje vurderingshemningar til sånne ting. Men det er heilt klart at improvisert musikk er jo ikkje særleg meir improvisert enn rock ’n roll ofte, altså. Eg trur nok det er like mange miljø som det er sjangrar i improvisert musikk.”(Westerhus, 2017)

Alle informantane mine i oppgåva er klare på at det finnast reglar i friimprovisert musikk, og Westerhus trekk også fram at han trur der er like mange miljø som sjangrar i dette feltet. At friimprovisasjon ofte ikkje er særleg meir ”fritt” enn anna musikk, er også noko å take tak i. Ei av utfordringane som kjem fram når det er snakk om slike opne improvisasjonar, er at musikarane sjølve sjølvstekt tek med seg sine egne instrument, bakgrunn og stemme inn i samarbeid. Når vi snakkar om friimprovisasjon, til dømes om vi ser på solo-prosjekta til utøvarane, står musikarane frie til å gjere det dei sjølve vil. Då står dei sjølve ansvarlege for å utvikle og uttrykke seg. I samarbeid med andre, enten i duo-format eller større, vert samspelet ein viktig faktor.

Eit ofte vanleg innslag i dette feltet er at musikarane møtest til nye samarbeid. Til dømes kan ein lese om korleis Derek Bailey årleg sette saman nye konstellasjonar i noko han kalla ”Contemporary Weeks”. Dette var hendingar og konsertar som sette saman musikarar frå ulike bakgrunnar for å arbeide saman og lage ny musikk. Konsertane vart sett opp over mange år (Watson, 2004). Ideen om å sette saman nye og interessante kombinasjon av musikarar er altså ikkje noko nytt, og vi kan sjå referansar til frijazz-miljøet på 60-talet som utvikla egne konsertstadar og klubbar som dei kalla ”loft”. Uansett, musikken som oppstår i møtet med nye konstellasjonar har både ei interessant og ei uinteressant side. Den interessante sida er at nye musikarar som ikkje kjenner kvarandre musikalsk, møtest og skal skape musikk saman. Dette

er i utgangspunktet ein god idé, men ofte utstrålar dette ei viss søking etter ein felles plattform eller eit landskap som musikarane fyrst etablerer før dei kan utvikle musikken vidare. Om ein, på den andre sidan, spelar saman med musikarar ein har spelt med over mange år, vil effekten ofte kunne vere motsett. Ein er om mogleg noko for trygg på kvarandre, og ein kan ofte falle i dei same mønstra, gang på gang. Då kjem sjølvsgt element som både Ratkje, Marhaug og Westerhus trekkjer fram, at det er viktig at ein ikkje vel dei trygge vala, men klarer å utfordre seg sjølv og andre. Det er nok her vi finn dei største skilnadane på musikarar som verkeleg skil seg frå resten av miljøet i form av dyktigheit og bevisstheit på eige produkt.

4.1.3 Komposisjon og improvisasjon

Ei anna utfordring for å forstå feltet er hybridforma av komponist og improviserande musikar. Noko Ratkje trekk fram som eit problem, er at folk ikkje skjønar når det er komponert eller improvisert. David Borgo skriv i sin artikkel *Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music*, at det har vore utfordringar knytt til det faktum av hierarki som ligg etablert i dette musikkfeltet, med ei oppfatning av at komponert musikk er opphøgd i musikkmiljøet:

”Despite any sonic similarities between the emerging avant-garde traditions, many contemporary composers have remained extremely critical of musical improvisation and reluctant to challenge the implied hierarchy of composer-performer-listeners.” (Borgo, 2002, s. 169)

Borgo trekk fram at respekterte komponistar har uttalt seg mot ”... that musical notation is the only means to inventing complex musical structures and, by extension, the only valid measure of musical creativity”(Borgo, 2002, s. 169). I samtalen min med Ratkje diskuterte vi korleis forholdet hennar er til musikkritikk, då ho i forlenginga ynskja å fortelle om aktuell problematikk ho synest er viktig:

”Eg er lei av at folk les meg som ein impro-musikar i det komponerte arbeidet mitt. Om dei høyrer eit orkester så trur dei at det er improvisert. Dei skjønar ikkje at det er nedskriven musikk. Fordi dei skjønar ikkje at eg kan skrive notar eller omvendt. Om dei høyrer ein open improvisasjon også så må det vere veldig vanskelig notert. Det er såne openbare missforståelsar som, ja. Det blir veldig forvirrande for folk at ein held på med fleire ting.”(Ratkje, 2016b)

Uttalelsen til Ratkje er mykje lik eit sitat av Cecil Taylor som Borgo trekk fram i sin artikkel om temaet som han har henta frå A.B Spellmann (1966,70-71):

”I’ve had musicologists ask me for a score to see the pedal point in the beginning of that piece [”Nona’s Blues”]. They wanted to see it down on paper to figure out its structure, its whole, but at that point I had stopped writing my scores out... and the musicologists found that hard to believe, since on that tune one section just flows right into the next. That gives the lie to the idea that the only structured music that is possible is that music which is written. Which is the denial of the whole of human expression.”(Borgo, 2002, s. 169-170).

Utfordringane for musikarar som arbeider både med komposisjon og improvisasjon, ligg mellom anna i den etablerte oppfatninga av kva som er ”skikkeleg” musikk, og ei manglande forståing for korleis feltet fungerer. Dette krev ei auke i forståing og kunnskap mellom dei som skal kunne uttale seg om musikarar som arbeider i begge felt. Truleg er dette ein del av grunnen til at friimprovisert musikk ikkje har fått den same akademiske etableringa som til dømes den vestlege klassiske musikken historisk har hatt.

For Lasse Marhaug er komposisjon eit naturleg element i virket, men han påpeikar at det ikkje er dette som opptek han mest:

”Eg har jobba med det. Eg har spelt musikk som skal vere likedan kvar kveld eg har gjort det. Vert veldig fort lei. Om eg komponerer noko som skal vere til ei danseforestilling som skal vere heilt likt, prøvar eg å få andre musikarar inn til å gjere det, for eg vert veldig fort lei. Og eg veit at når eg har vore i storband og jobbar med komposisjonar, vert eg veldig lei når eg har løyst problemet. Det er vanskeleg å notere elektronikk, men med ein gong eg har løyst problemet har eg lyst å gå vidare. Gjere noko anna. Når du spelar komposisjonar så kan du eigentleg ikkje gjere det, du kan spele innafor, men det er ganske lite. Eg vert veldig fort lei, vert raskt rastlaus og utolmodig. Når ein har noko som er improvisert, om ein drar på turné med ein trio, kan ein faktisk ta det vidare kveld etter kveld etter kveld, og då ser ein ei utvikling og progresjon som er veldig spennandes.” (Marhaug, 2016c)

Den største skilnaden mellom Ratkje og Marhaug er nok i deira grunnleggande syn på korleis dei ynskjer å jobbe med musikk. Ratkje har både med sin komponistbakgrunn og med arbeidet ho har vist i sitt aktive musikkliv, at ho er noko nærmare ein hybrid mellom det Marhaug og Westerhus representerer som musikarar og komponistar. Marhaug trekk fram at han raskt vert rastlaus over å jobbe med komposisjonar, og søker ofte etter å ”knekke koda” til ein

komposisjon. Etter han har gjort det ynskjer han å gå vidare. Dette viser til breidda ulike typar tilnærmingar i improvisasjonsfeltet, og ikkje minst til musikk i seg sjølv.

4.2 Utvikling av særeigne instrument og stemmer

I valet av informantar, er det eit interessant aspekt å sjå nærmare på utviklinga deira av personlege instrument. Dette fordi både Westerhus, Ratkje og Marhaug har eit noko utvida syn når det kjem til kva som er instrumentet deira, og samspelet med teknologi. I denne samanhengen ynskjer eg å sjå på om dette er naudsynt for deira kunstnarlege virke, då dei alle har ulike utspring. Vidare kan ein spør om dette er ei naudsynt utvikling, eller om det har kome som eit resultat av noko. Det er klart at også her spelar referanse og tilnærming til musikk ei viktig rolle, men dei individuelle uttrykksformene som har vorte eit resultat av instrumentteknikken, er eit interessant aspekt å sjå nærmare på.

Stian Westerhus vert for mange sett på som ein særst interessant gitarist som brukar gitaren som utgangspunkt. Samstundes har han utvikla si eiga stemme gjennom eit utval effektar som han i ulik grad nyttar seg av, samt datamaskin og midi-kontrollarar. Westerhus nyttar seg òg av prepareringar og eksterne instrumentteknikkar, som til dømes boge, og mikrofonen på gitaren aktivt. Westerhus sjølv, ser ikkje på dette som noko spesielt. Eg dreg litt i trådar til solo-prosjektet hans, som han tidlegare har fortalt er som eit senter for utviklinga av si eigne musikkstemme:

”Det er nok det som på ein måte har forma ting. Det har vore solo-prosjektet. Og så er det sjølvst det som med andre ting ein gjer, at ein finn nye muligheiter. Nei, altså instrumentet mitt er jo heile greia. Gitaren og effektar, og det forsterkeroppsettet og måten det snakkar med PA-en på, og alt mulig sånn då. Så det er liksom instrumentet ditt. Og så er det sjølvst måten det.. ja, det driver at eg spelar på det instrumentet, og ikkje noko anna på ein måte.” (Westerhus, 2017)

Westerhus syner her at han ser på heile oppsettet sitt som instrument, med fleire forsterkarar og mikrofonar. I motsetnad til dømes mot utøvarar innan klassisk musikk, er nettopp denne haldninga om å sjå på instrumentet gjennom heile prosessen, frå idé til det når ut av høgtalarane eit viktig moment. Eg prøver å finne ut meir av kvar bevisstheita kring utviklinga har vore på den tekniske sida av saken:

”Eg veit ikkje heilt. Det er kanskje litt meir når ein spelar el-gitar så får du jo på ein måte dette med gitareffektar.. Ja, ein vert jo fødd med dei greiene der da. Men det er klart at mykje av dette har vorte til siste åra, eller siste ti åra for å seie det. Så trur eg nok at måten eg har vorte bevisst på elektronikk på stammer meir frå kva eg ynskjer å seie musikalsk, enn kva eg synast er kult. Så det er liksom alle speleteknikkar som har bestemt kva som skal skje elektronisk, meir enn andre vegen da. Og viss det er ein ting eg i alle fall har vore bevisst på med dette, er at eg skal ikkje spele effektane og alle dei greiene der. Det skal ikkje få bestemme korleis eg spelar. Det er jo nokre sånne, litt sånn vage grenser, der man kanskje brukar for mykje, eller at det vert så ukontrollerbart at det hemmar fleksibiliteten i instrumentet, då. Så det er ein ting eg har jobba med og vorte veldig bevisst på. Men utover det så trur eg nok berre at eg har prøvd å inkorporere på ein sånn måte at det er ein del av instrumentet. Det tar på ein måte det eg spelar eit steg vidare då, for min egen del. Det er meir som ein ekstensjon. Akkurat som ein bue er ein ekstensjon, på ein måte.”(Westerhus, 2017)

Det er klart at som gitarist vert ein tidleg utsatt for effektpedalar. Dette har nok vore med på å vise veg inn mot eit større landskap som Westerhus har etablert seg inn i. Ein av dei styrkene ein elektrisk gitar har, er moglegheita til å farge lyden på ein uanfakta måte til samanlikning med instrumenter som har ein stor akustisk lydattgiving. Dette gir han ei moglegheit til å kunne styre prosessen i lyden i stor grad. Samstundes ligg der mykje potensiale i dagens musikkteknologi. Mykje av dei tradisjonelle gitarpedalane er laga for å gi ein korrekt attgiving av noko, anten det er klang, ekko eller vringingar. Det interessante med Westerhus er at han nyttar seg av kombinasjonar av desse tekniske løysingane, og brukar det på ein eigen måte. Denne måten er satt saman på eit vis som kan referere til Marhaugs syn på kunst, om å gi nye perspektiv til eit kjent objekt. Det Westerhus gjer med å bruke verktøyet på sin eigen måte, er at han pregar lydbildet og set det saman med ei opa tilnærming til musikk. Resultatet ligg nærmare til kunstfeltet enn til populærmusikkfeltet, samstundes som referansene til Westerhus òg spelar inn som ein viktig aktør i lydbildet.

I kombinasjonen med dei tradisjonelle gitar-effektane, nyttar Westerhus seg av datamaskin med programvarer som til dømes Ableton, som vidare gir store moglegheiter for bearbeiding av lyd. Prosessering av lydmaterialiet kan med dette verktøyet opne for uante og nye vegar, men samstundes gir det òg sine avgrensingar i form av at ein kan gjere bortimot det meste av signalprosessering. Det er her viktig at ein klarer å setje seg egne rammer og dogme, noko Westerhus truleg har vore bevisst på. Det har vore viktig for han å klare å styre instrumentet, som han sjølv no ser på som heile pakken av instrument og elektronikk. Ved at dei eksterne delane skulle fått eit overtak på utøvaren, kunne dette mogleg fungere som ein generator for uventa situasjonar som i friimprovisert musikk og generere nye val og retningar. Dette er i

utgangspunktet ikkje eit problem, men samstundes trekkjer Westerhus fram at dette ikkje er noko han ynskjer. Westerhus si ikkje-deterministisk holdning til musikk syner at han er ein bevisst musikar med høge krav på kvaliteten av produktet sitt. Full kontroll over dei parameter ein kan ha kontroll over, viser seg å vere eit viktig bidrag i å kunne forstå korleis ein arbeider i friimprovisert musikk og improvisert musikk generelt.

Lasse Marhaug er på si side kjent som ein av pionerane innan støymusikk i Noreg. Instrumentet hans er nok på mange måtar like interessant som sjølve haldningane han har til behandling og utøving av improvisasjonsmusikk. Som nemnt tidlegare, sit gjerne Marhaug på golvet saman med publikum for å fjerne det mystiske knytt til instrumentet sitt, samt skape kontakt. Når eg spør han om korleis utvikling av instrumentet har vore svarar han slik:

”Det er ein del nytt. Sjølv sagt, det er forskjellige effektar som gir forskjellige resultat. Eg likar ting som er fysisk, som platespelar og kontaktmikrofonar. Og eg brukar objekt med strengar på som eg kan spele ”perkusivt”. Det har sjølv sagt sirkla rundt ein palett, og eg trur at som musikar har ein nokre ibuande uttrykk som ein gjer uansett. Eg er eigentleg ikkje interessert i utstyret mitt. Eg har eit uromantisk forhold til instrumentet. Det er mykje kablar, mykje kan gå feil, og om du snublar i kontakta forsvinn all lyden min. Ein trommeslager kan slå uansett og det er ein lyd. Elektronikk er utruleg skjørt, ustabil, vanskelig å kontrollere, og eg har ingen respekt for instrumentet mitt. Eg er ikkje glad i boksane mine. Eg ser på det som eit nødvendig ”onde” som eg må forholde meg til for å få dei lydane eg likar ut av ein høgtalar. Eg likar når lyden kjem ut av høgtalaren, alt før er berre noko eg må gjere. Eg har ingen glede av å drasse rundt med instrumentet eller sette opp. Eg synast alt berre er skit. Om eg kunne kople ein kabel i hovudet mitt og det kom lyd, ville eg ha gjort det. Men eg innser at dette er noko eg må ha, og det treng å vere variasjon i det. Det treng å sirkulere litt i korleis eg jobbar med det.”(Marhaug, 2016c)

For Marhaug er variasjon eit viktig element i utvikling av sitt personlege instrument. Instrumentet hans, som han i biografien tidlegare omtala som byrja med ”søppel” som dei fant i gatene før konsert, har utvikla seg til å verte eit meir samansett opplegg, med mange moglegheiter for bearbeiding gjennom pedalar og miksebord. Han har tidvis nytta seg av lydkjelder som til dømes gitar og platespelarar, men her har han altså ingen reglar. Lydkjeldene dannar grunnlag for det Marhaug kan bruke som grunnlag for prosessen, og variasjon i dette hjelper han i å vere interessert i musikken han lagar. Det er òg eit interessant punkt at Marhaug ikkje har noko romantisk forhold til utstyret sitt, og skulle gjerne sett at han kunne kople seg sjølv rett til utgangsllyden. Dette viser òg til ei haldning, eller eit tankesett, om ynskje å skape lyden gjerne kjem før moglegheitene til å lage lyden. Forskjellen på dette ligg nettopp i, som

Westerhus trekk fram, at musikaren sjølv er den interessante aktøren i framføringa. Instrumentet er der berre som eit verkty for å uttrykke seg musikalsk.

Eg spør vidare Marhaug om korleis han tenkjer på dette med å utvikle si særeigne stemme, og om dette har nokon samanheng i å prøve å lage noko nyskapande. På dette svarar han avvisande, og det er klart at for Marhaug ligg ikkje fokuset på dette, men snarare på utviklinga av prosessen:

”Nei, eg trur ikkje eg gjer noko nyskapande. Men eg er ikkje einig med dei som sit å seier at alt har vore gjort før. Vi er menneske, og alle menneske har behov for å gjere noko sjølv. Eg vert sur når eg høyrer folk seie ”dette har vore gjort før i 1982, og det var blablabla”. Joda, men ein ny generasjon treng å høyre det, ein ny generasjon treng å gjere det, nye musikarar må utforske det. Og om ein gjer det med ei god innstilling, vil kvar utøvars unike personelighet vere befasta i arbeidet, og då er det nok. Det er det ein ønsker. Nokon som kan gi av si eiga personelighet.”(Marhaug, 2016c)

Maja Ratkje er for sin del ein interessant hybrid i denne samanhengen. Med å utvikle sitt eige instrument og stemme i musikkfeltet, er det eit viktig element i den allsidige sida av Ratkje der ho både jobbar med solo-framføringar og i ensemble som improvisator og med komposisjon. Dette er truleg noko som pregar henne i ein improvisasjon. Ved at Ratkje ofte jobbar med musikk som ligg utanfor tidsaspektet, har ho mange vurderingar og val som vert tekne. Denne bevisstgjeringa er med på å skape ei forståing for kva ho sjølv ynskjer å utrykke, og nettopp dette vert implisert i ryggrada i improvisasjonar. For Ratkje sjølv er denne utviklinga av ei særeiga stemme prega av fleire sider:

”Eg brukar å seie at det er Spunk som har lært meg å synge. Fordi i starten høyrte eg ikkje nokon som heldt på sånn. Det var liksom ikkje nokon Sidsel Endresen. Ho heldt ikkje på så veldig mykje, og heller ikkje på konsertar og sånt, så eg hadde ikkje nokon referansar. Så spelte eg ganske mykje med Paal Nilssen-Love, du veit kven det er sikkert. Eg jobba ganske mykje med han, og vi spelte. Vi laga festival saman i mange år. Men det gav meg vidare noko opptak av Jaap Blonk og Phil Minton, dei kjenner du kanskje til begge to. Og det var artig. Det var veldig viktig for meg. Fordi det var noko heilt anna. Eg hadde aldri høyrte nokon vokalistar som jobba sånn. Og det var ting eg alt var godt i gang med sjølv, og då var det veldig inspirerande å høyre nokon andre som hadde vore der lenge, da. Så det førte til at eg oppsøkte Jaap Blonk, faktisk. Eg ville eigentleg take timar med han, men han var eigentleg berre hyggelig, så spelte vi inn plate. Det gjorde vi, då spelte vi inn ei plate som heiter Majaap som er heilt akustisk vokalimprovisasjon. Vi gjorde mange konsertar og vi spelte inn ei plate til, der vi også brukte elektronikk. Og det er også heilt friimprovisert. Og så, det var også inspirerande.. David Moss. Kjempeinspirert etter å ha hørt han, og ja, kva anna kan ein seie? Sidsel Endresen etterkvart då ho begynte verkeleg sånn sin

eigen måte å gjere det der på. Som er vokal på den måten som ho gjer i dag er kjempeviktig i norsk vokalimpro. Men det er veldig mange som gjer det no, veldig mange gode. Stine Janvin Motland, Lisa Dillan, og det er veldig bra. Det er fint at det er så mange. Eg veit ikkje på den tida, eg huskar at det var mange som samanlikna meg med Bjørk fordi dei hadde ikkje hørt noko anna som var rart, og eg synast ikkje det var rart i det heile tatt.”(Ratkje, 2016b)

Ratkje seier at det var inspirerende å verte introdusert for vokalistar som jobbar med ulike sider av stemma, mykje likt det ho sjølv eksperimenterte med på eit tidleg tidspunkt i musikkarriera si. Ho trekk fram Paal Nilssen-Love, som ein viktig musikal som introduserte ho for feltet. Marhaug trekte også fram at han vart introdusert og følte seg heime saman med improvisasjonsfokuserte jazzmusikarar, og Paal Nilssen-Love er ein viktig norsk musikal i denne samanhengen. For Ratkje vart vokalistane Jaap Blonk, Phil Minton og seinare Sidsel Endresen viktige inspirasjonskjelder. Møtet til Ratkje med desse musikarane, var truleg med på å bane veg for vidare arbeid innan denne sida av feltet. Eg spør vidare om ho har noko mål med musikken sin, om der finnast noko overordna mål og visjonar i det ho gjer:

”Visjonen er, om det går ann å finne sånt, så må det vere å framleis følge, å vere interessert å nysgjerrig, følge nysgjerrigheita, og ikkje la meg styre av ytre forventning. Det er ikkje ein visjon, meir å seie kva ein ikkje vil. Men at eg ikkje prøver å gjere nokon til lags. Viss eg skulle levd av at folk skulle like det eg gjer hadde eg slutta med ein gong, fordi det hadde vore vanvittig, sant? Det går jo ikkje.”(Ratkje, 2016b)

Forventning og kva andre folk synest om musikken din, er relevant i denne samanhengen. Ratkje trekk fram at det er viktig for henne som musikal å ikkje gjere alle nøgde. Forventning til korleis du som musikal skal vere, vil alltid vere eit tema blant utanforståande når det kjem til vurdering av musikk. Men truleg ligg det også her eit ynskje for musikarane om å ikkje likne på alle andre. Å danne seg ein eigen identitet blant mylderet av musikk som er tilgjengeleg. Det skal seiast at til denne dag har ikkje friimprovisasjon nådd dei store kommersielle høgdene. Mogleg er dette fordi musikarane som beveger seg mot dette feltet gjerne ynskjer å distansere seg frå nettopp denne sida av musikkindustrien. Musikk, som er eit skiftande vesen i form av kva som er aktuelt og populært, vil alltid vere i endring. Denne endringa vil òg føre til at populærmusikk over tid vil skifte, og nye variantar og element vil verte populært. Sameleis er det i samtidsmusikken og improvisasjonsmusikken, noko Ratkje trekk fram:

”Kristin i Spunk, det e lenge sida ho sa det, sånn 10-15-sidan, så sa ho: ”Ja, på ein dårleg dag feller vi mellom alle stolane”. Spunk har aldri vore ”trendy”. Vi har berre heldt på heile tida. Men på ein god dag så passar vi inn overalt. Det synast eg var fint. Sånn kjennest det verkeleg ut.”(Ratkje, 2016b)

Kristin Andresen, som saman med Maja Ratkje, Hild Sofie Tafjord og Lene Grenager utgjer gruppa Spunk, er av dei fyrste, og framleis vedvarande improvisasjonsprosjektet til Ratkje. Fråsegna syner at det både kjennast og opplevast som at improvisasjonsmusikk verkeleg er skiftande i popularitet og innpass. Likevel er det viktig for Ratkje å halde på med musikk som ho sjølv synest er interessant, og vel heller bort det faktumet at ein ikkje kan vere aktuell til ei kvar tid. Dette kan ein sjå i samanheng med at musikken i seg sjølv er såpass personleg mynta, og at improvisasjon berre er eit verkty for å generere musikk saman med seg sjølv eller andre. Den personlege stemma som vert knytt til deg sjølv som muskar, vil potensielt vere tung å presentere, noko som igjen fører til graden av vanske for å vurdere denne musikken.

Så spør eg kva materiale det er som dukkar opp i den improviserte musikken hennar:

”Hm, eg tenker jo at ein konsert vil innehalde noko som du aldri har gjort før, tenker eg. Og det synest eg er spennande. Det er vanskeligare å få til om du spelar aleine, enn når du spelar med andre. Då er det lettare å finne på noko nytt. Eg har ikkje noko ideal om at eg må gjere det, men eg tenker om eg har ein sånn openheit så skjer det av seg sjølv. Det som dukkar opp på konsert er ting som eg har hørt i studio etter eg at eg har vorte innspelt og prosessert, så kanskje inspirert av noko som ikkje går ann. Og så har det hjelpt å lage lyd med instrumenta mine i alle dei år. Så eg veit kva eg kan. Det vert også ei ramme da. Instrumentet, tenker eg, for meg er det stemma og all elektronikken da. Eg får liksom lyst til å sjekke ut kva instrumenta mine kan gjer.”(Ratkje, 2016b)

Innspel frå andre musikarar er ein viktig faktor for kva materiale som dukkar opp i musikken til Ratkje. Vidare seier ho at ho ikkje har noko ideal utover det å ha ei open tilnærming til musikken ho spelar. Marhaug på si side svarar slik på kva materiale som dukkar opp i hans musikk:

”Eg vil verte overraska. Eg gjer det slik at eg vert overraska. Ein av dei luksusane med elektronikk er at du kan sette saman forskjellig. Du kan bytte ut rekkefølga på ting, du kan ta ut komponentar. Ein ting eg gjer, for å gjere det interessant for meg sjølv og utfordre meg sjølv, er at eg bytar ut ting. Og sjølv sagt er det ikkje tilfeldigheiter som å ramle ned trappa, eg veit veldig godt kva boksene og dingsane høyrest ut og kva dei gjer og kva kvalitetar dei har. Eg brukar lang tid på å berre teknisk jobbe med dei. Lære meg kva som skjer, men ikkje musikalsk. Berre sitte heime og lære meg fullstendig kva dei gjer. Men når eg skal spele ein konsert så varierer eg dei, eg blandar dei. Då ser eg at eg har hundre ulike ting eg kan ta med, men velge 15 boksar eller lyd kjelde og set saman kombinasjonar eg ikkje har hatt før. Og ofte lagar eg eit oppsett på lydsjekk, og det vert ofte definert først på lydsjekken på kva det vert. Eg rekonstruerer oppsettet mitt heile tida.” (Marhaug, 2016c)

Som både Marhaug og Ratkje trekk fram her, er grunnlaget for improvisasjonane instrumenta deira, og korleis dei teknisk skal kunne styre dette på ein best mogleg måte. Marhaug seier at han tidvis byt ut delar av instrumentet sitt for å halde seg vital og verte utfordra og overraska. Teknisk forståing er altså ein viktig faktor. Ein kan seie at det å fjerne dei usikre elementa som kan fjernast er ein stor del av arbeidet i friimprovisasjon. Eg påpeika at Marhaug på denne måten kunne øve, noko han bekreftar:

”Eg øver teknisk. Eg hugsar Stian Westerhus snakka om det der. Det der med å berre gjere tekniske øvingar. Berre jobbe med ting og ikkje tenke musikk. Og eg trur at det er noko i det der. Også på lydsjekk, så merkar eg at eg berre sit der og testar. Eg prøvar meg ikkje på å spele eller lage form, berre reint teknisk. Høyre korleis det låter og fungerer i rommet. Ein teknisk gjennomgang. Eg spelar ikkje musikk før konserten er i gang.”(Marhaug, 2016c)

Eg spør Marhaug om han har noko ideal eller mål i det han gjer som improvisator. På dette svarar han:

”Ja, det er det. Eg er ein romantiker som ser på musikk som noko magisk. Musikk er ein sånn ting som er ein slags tryllekunsting, og så vert det noko heilt anna. Og eg synast det er heilt utruleg at den effekten musikk har på oss menneskjer gjer at vi assosierer og opplever så sterk, og eg føler at kanskje musikk er den kunstforma der vi opplever sterkast. Fordi det er immaterielt, så står det over veldig mange andre kunstformar som film, litteratur og sånt som er mykje meir visuelt og knyta til kontekst og språk og sånt. Musikk kan du spele til kven som helst og når som helst i verda, og ein kan få den der magiske effekten. Det er litt det der eg er oppteken av. Det er ikkje sånn at eg må ha eit slags stort fantastisk klimaks og ein må kome ut av det som ein slags katarsis. Men eg veit at viss ein gjer musikk, og musikk er riktig, kan ein forvandle eit rom til at det blir noko anna. Du kan få ein situasjon der at publikum på stolar, kanskje med ei øl i handa, og klarer å skyve oppfatninga av rommet til noko heilt anna. Det er ganske magisk når det skjer. Når ein klarer å treffe eit eller anna. Det er som ein slags dimensjon som opnar seg og ein kan sjå inn. Det høyrer stort og pompøst ut, men eg trur at mange musikarar opplever det også. Ofte er det knytt til ekstatiske opplevingar, men det treng ikkje akkurat vere ekstatisk, men ein følelse av at ein har forandra rommet. Jobba med tid på ein måte, slik at du gjer at tilstanden du var i før var.” (Marhaug, 2016c)

Dette syner ulike oppfatningar om kva som er viktig for informantane mine i samanhengen med å forstå kva målet deira er for improvisasjonen og utviklinga av deira særeigne instrument. Sjølv sagt er det å skape god musikk, i deira eigne auger, som er hovudfokuset. Men Marhaug, som trekk fram at han ynskjer å skape eit særeiget rom, skil seg ut frå Ratkje og Westerhus. Lasse Marhaug seier at musikk som kunstform er unikt, i den grad at ein kan skape assosiasjonar

og sterke opplevingar, noko som vidare kan referere til det Westerhus trekk fram om vurdering av sin eigen musikk. Westerhus seier at han opplever at musikken hans er open for tolking, noko som igjen kan vere på grunn av ein litt annan måte å tenkje musikk på. Marhaug på si sider er òg nærme denne tankegangen, og ein får eit inntrykk av at det viktigaste for Marhaug er korleis musikken hans kan forme og gje ei oppleving for publikum på eit eller anna nivå. Westerhus seier sjølv at han i utgangspunktet ikkje har noko ideal eller konkret mål for musikken han arbeider og framfører, anna enn at han jobbar med dei musikalske bestanddelane som han kan ha kontroll over og forstå til det fulle.

4.3 Studio – Ein naudsynt del av den moderne musikar?

Eit felles tema for mine tre informantar, er at dei alle er knytte saman på ein eller annan måte til studioet. Dei er alle aktive musikarar som har jobba med studio på eigne utgivingar, og det kan variere i kor stor grad dette er ein del av hovudvirket deira. Når Ratkje uttaler seg om spørsmålet om kvifor ho nettopp vel å arbeide med studioet, så svarer ho at dette er på grunn av at det er ein del av jobben hennar som musikar. Ein moderne musikar i dag kombinerer fleire sider av musikkfeltet. Dette på grunn av moglegheita til å ha ein finger med i spelet når det kjem til utgivingar eller produserer eigen musikk. Westerhus har produsert sine eigne solo-utgivingar, noko også Ratkje har gjort. Marhaug skil seg derimot ut frå dei to andre på grunn av at han i tillegg til å arbeide med eigen musikk, også produserer og arbeider med andre sin musikk. Til dømes stod Marhaug som produsent saman med Jenny Hval på hennar siste utgiving *Blood Bitch* (2016).

Ein annan grunn til at eg ynskjer å trekke fram studioet i denne samanhengen, er at utviklinga av teknologi heng saman med tilgjengelegheit til studioustyr. Til dømes er Westerhus eit resultat av mykje arbeid i studio for utvikling av eigen sound. Teknologisk tilnærming gjer sitt til at dette er eit tema eg ynskjer å ta med i forståinga av desse tre musikarane og kartleggje noko av deira virke. Eit interessant aspekt er at musikarar innan friimprovisasjon gir ut mykje musikk. Kvifor gjer dei det? Til dømes har Marhaug over 300 utgivingar i ulike format. Kvifor vel musikarar å sjå på kassett som eit aktuelt format, jamvel om lyd kvaliteten har vorte utdanka av til dømes digitale løysingar på datamaskiner? Og gir ”alle” improviserande musikarar ut så mykje musikk? Det er mogleg dette er noko sjangerstyrt, som igjen er eit interessant aspekt å take med i vurderinga her.

Stian Westerhus har sjølv uttala seg om at studioet var ein viktig lærestad for utforsking av dei lydlege moglegheitene. Gjennom samarbeidet i Puma, med Gard Nilssen og Øystein Moen, vart det improviserte materialet i etterkant av innspelinga meir og meir nedbrote før det vart miksa i studio. Dette førte vidare til at sluttresultatet deira vart annleis enn fyrst tenkt. Dei byrja difor å øve inn det bearbeida lyd materialet for å kunne presentere det live, meir likt det som var skapt i studio. Studioet som ein utforskingsarena er difor eit sentralt punkt, som truleg andre òg har utforska. Til samanlikning kan ein seie at studioet har utvida og bevisstgjort dei sjølve i den grad at ein no har problem med å høyre kva som er omforma av det som vert presentert. Westerhus fortel om prosessen, og kor viktig det er for han i studioarbeidet. Eg spør om det er produktet eller prosessen som er hovudfokuset:

”Eg synest det å jobbe i studio, og jobbe med å gi ut noko, synest eg er så annleis prosess enn det å spele live. Så eg føler jo egentleg det med å gi ut, og det å jobbe med det formatet da, eg tenker meir på det som eit slags separat format. For det første så er det jo ein slags påtvinga, egentleg. Det har jo egentleg veldig lite med sjølve spelegreiene å gjere, i alle fall slik eg jobbar i studio. Eg føler ikkje eg driv med sånn dokumentasjon. Eg føler eg må jobbe med det som eit eige format. Så det er jo berre som ein sånn bit av det man held på med som muskar. Ein kan jo bruke det til noko, slik at det vert nyttig. Sånn egentleg så synest eg at det som er fint med det, er at man utviklar seg ved å bruke det. På sånt generelle grunnlag, at ein tek det med inn i instrumentet på ein måte. Men utover det, så er det kjempeartig å lage noko som er handfast. Det synest eg er veldig fint med å gi ut ei plate. Men utover det så synast eg at det er veldig sånn separert altså, egentleg. Frå det å spele. Sjølv om eg improviserer når eg spelar, så driv eg med komposisjon når eg held på med dei greiene der. Det er ikkje eit dokumentarisk grep, det einaste dokumentariske eg trur eg har gjort på plate, er ei plate eg gjorde med Sidsel, som heiter *Didymoi Dreams*, den er jo dokumentarisk. Men utover det trur eg ikkje det er noko anna.” (Westerhus, 2017)

Dokumentarisk attgiving av musikk kontra studioplate, er noko Westerhus seier er eit viktig skilje. Når ein arbeider i studio er fokuset på å komponere eit stykke musikk som er hovudfokuset, og han er bevisst på at han då ikkje driv med dokumentasjon. Ved å behandle studioet som eit eige format, med dei moglegheitene det gir, står ein altså fritt til å gjere store endringar på det innspelte råmaterialet. For Ratkje er det mykje lik tankegang, noko som kjem fram i denne utsegna:

”Plate er noko fundamentalt anna enn konsert. Eg har ikkje hatt nokon bevisst strategi for å gi ut ting, det har vorte meir eller mindre tilfeldig kva som har vorte utgitt. Nokre gongar har eg teke initiativ, eller så er det samarbeidspartnarar som instruerer det. Andre gongar vert eg beden om å produsere ting, til dømes, og då gjer eg jo det, sånn som med Spunk si siste plate. Nokre konsertar er veldig lange. Då eg laga mi

første soloplate som heiter Voice, som eg har snakka om før, så brukte eg to år på å produsere den. Det var då eg jobba med Jazzkammer fyrst, Lasse Marhaug og John Hegre, som også hjelpte og bidrog til materialet. Men det var eg som sydde det i hop, satt og produserte, satt og klippa og lima på datamaskina og la på ting og sånn. Og det brukte eg kjempelang tid på, fordi eg ville det skulle bli som eit gjennomarbeida dokument, og ikkje berre ei samling låtar, for det er ikkje det heller. Det er meir som komposisjon. Det kan samanliknast med mange satsar som heng saman da.”(Ratkje, 2016b)

Også Ratkje trekkjer fram den store skilnaden mellom konsertar og studioproduksjon. Dette syner seg å vere ein inkorporert skilnad blant informantane mine. Ratkje fortel vidare om sitt eige forhold til arbeid i studio. Ho seier også at det ikkje er problematisk å gjere store inngrep på materialet om formatet tilseier det:

”Om det gir uttrykk for å vere ei live-plate, som den plata eg spelte inn i Vigelandsmausoleet med Camille Norment, Per Gisle Galåen og Jon Wesseltoft for eit par år sidan. Ei plate vi spelte inn i Vigelandsmausoleet som er heilt akustisk. Då klipte eg ikkje bort ting frå det. Men vi gjorde mange ”takes”, så valde vi ut dei finaste utdraga, så vart det ei plate, da. Men då ville eg ikkje komponere, ikkje den plata. Men om oppgåva hadde vert annleis, sånn som med Voice-plata mi, så var oppgåva annleis da. Då var det sånn, gjer kva du vil. Men alle lydane kjem frå stemme. Så du definerer rammene og så er kvart prosjekt forskjellig, da. Men live-plater, som til dømes frå Spunk sitt 20-års jubileum, som eg miksa no i sommar, det skulle vere ei live-plate. Det skulle dokumentere oss på konsert. Fordi det følte vi at det hadde vi ikkje gjort skikkelig. Vi hadde ei konsertplate der vi spelte med Joëlle Lèandre, og det var alt. Då byrja eg ikkje å editere og klippe rundt på det. Då var ikkje det meininga. Då skulle eg ta vare på den konserten. Då satt eg og miksa det så godt eg kunne, og den låter sikkert ganske annleis enn på konsert, men det er den konserten som er på plata.” (Ratkje, 2016b)

Format, og kva som er meininga med produktet i form av type dokumentasjon, er eit viktig aspekt ved utgivingar. Ei definering av rammer vert fyrst sett, før ein deretter arbeider med formatet som er gitt. Marhaug på si side fortel om sitt syn på studioet og om det å gi ut musikk:

”Eg tenkjer på studio som eit instrument. Så eg tenkjer, med ein gong du spelar inn ein saksofon eller ein gitar eller slagverk, med ein gong du let det gå gjennom ein mikrofonmembran og gjennom ei leidning og inn i eit opptaksmedium, er det ikkje lenger ein gitar, saksofon eller tromme. Då er det lov å gjere alt. Alle ledd i eit sånt opptak fargar korleis det høyrst ut. Sånn at, uansett kor dyrt og flott studio du går i vil det aldri opplevast likeins, aldri 100%. Når det er eit faktum, kan du ta deg stor fridom i det du gjer. Eg saksar og klipper og manipulerer gladelig, det gjer eg også når eg miksar andre sine plater. Eg har redigert frijazzplater der eg har teke ekstrainummeret og lagt det først, og det er ingen som har merka det. Så for meg så handlar det meir om at det skal representere opplevinga av det som skjedde, meir enn at det skal vere eit nøyaktig bilde av det. På same måte som at du tek eit flott digitalt bilde av ein fest, mykje

folk. Ja, det representerte alle, du ser kva som har skjedd. Men så tek du kanskje eit kamera med svartkvit film og tek eit portrett av to personar på festen. Kanskje det fortel meir om korleis det var å vere der. Korleis opplevinga av det var. Så eg synest det same, på same måte, same fokuset, fokuseringa inn mot ting er det som gjer ein platekontekst. Eg har ingen skruplar av å sakse og klippe i tid og sånt. Fordi eg veit at det er noko anna enn ein konsert. Om du vil høyre live musikk, så må du gå på ein konsert. Høyr på ei plate og du høyrer på ei mengde filter, og om dei som gir den ut har gjort jobben sin bra, sit du igjen med ein følelse av noko. Det vil aldri vere det same som å sjå det live. Det vil vere ein slags representasjon. Då har du lov å ta deg fridom til å understreke og gjere ting.”(Marhaug, 2016c)

For Marhaug er studioet som eit eige instrument, og han ser på dette som noko heilt separert frå resten av musikkarbeidet han gjer. Bevisstheita kring nettopp dette med format er eit viktig aspekt å take med når ein òg vurderer og lyttar til musikk. Det syner seg også gjennom at Marhaug står fast på at konsertar er staden for å oppleve levande musikk, og den er unik. Bevisstheita kring dei innspelte instrumenta, og haldningane hans for nettopp desse, gjer at han ikkje har noko problem med å gjere store drastiske grep om han ynskjer det. Fokuset hans ligg meir i å skape eit stykke musikk som kan stå uavhengig av ein konsertkontekst. Eg spør vidare om korleis han omtalar skilnaden på å spele konsert og lage plate:

”I studio har du fridom som er unik fordi du kan hoppe og du kan gjere ein bit her og der, og du kan blande og du kan bøye tid, men det kan du ikkje på same måte live. Men i konsertsamanheng er det ei spenning i deg, du risikerer mykje meir når du gjer det framfor eit publikum. Men i studio kan du bruke eit år å spele inn ei solo-gitarplate, liksom. Og det er ein fantastisk ting det, men det kan vere at om du hadde gjort eit opptak framfor eit publikum, så hadde du laga soloplate på ein kveld. Eg trur det er derfor veldig mange musikarar innan friimprovisert musikk gir ut live-opptak, konsertopptak, fordi eg trur det for mange er der det skjer. Og det trur eg på. Og om dei er i studio er det to dagar, og ”that’s it”, så må det gjerast. Det å gi seg sjølv ei avgrensing som tvingar fram litt dei same metodane.” (Marhaug, 2016c)

Tidsaspektet, som er ein viktig del av det metodologiske og fenomenologiske som er knyta til friimprovisasjonens natur og vesen, er for Marhaug den store skilnaden mellom studio og live. Likevel er han klar på at heile prosessen med studioarbeid kontra konsertar ligg på graden av kontroll som må visast direkte. Ein improviserande musikar har ikkje dei moglegheitene til å gjere nye opptak, og alt må gå føre seg i notid. Dette fører til at ein kanskje må senke krava for kva som er mogleg å gjennomføre på ein konsert, men nettopp denne spenninga er truleg nærmare det som gjer friimprovisasjon interessant. For å generere musikk er konsertar ein av hovudarenaene, og truleg er det der den store skilnaden ligg mellom utøvarar som nyttar seg av friimprovisasjon som eit verkty for å generere ny musikk, og musikarar som lever av å skape

ny musikk på gitte tidsrammer på ein konsert. Utfordringane som ligg i denne skapinga av musikk er ikkje den same om ein arbeidar hovudsakleg i studio, på grunn av at nervar spelar ei viktig rolle.

Nervar og eigarskap til musikk er òg eit aspekt som ein kjenner på som improviserande musikal. Ofte kan ein konsert eller eit opptak av deg sjølv følast personleg og prege di eiga oppleving og vurdering av musikken. Eg ynskjer å finne ut meir om kva det er med opptakssituasjonen som gjer at musikken vert så personleg. Truleg er friimprovisasjon som metode òg prega såpass mykje av deg som person og di eiga stemme, at musikken kan følast naken. Tilhøyringa til musikken fører altså til at ein konsert kan følast som ei blottlegging av deg sjølv som person. Men kva tenkjer informantane om dette fenomenet? Kvifor er det slik at ein kan høyre eit opptak av seg sjølv rett etter ein har spelt, og det høyrerest dårleg ut, men om ein ventar eit par veker er det bra? Ratkje uttaler seg om dette:

”Eg trur det er veldig viktig å kome langt nok frå innspelingssituasjonen, slik at du ikkje lenger hugsar korleis det følest. Fordi, eg har veldig mange døme på at det har vore ein veldig kjip følelse, men så har det vorte veldig fin musikk. Men ja, det er jo veldig mange som snakkar om det. Aha, eg hugsar jo at det var heilt forferdelig, men så høyrde eg på musikken fire veker etterpå, så høyrtest det heilt fint ut. Det er veldig standard. Sånn er det også veldig ofte på konsert, det må ein også tenke på. Om folk syntest det var ein fantastisk konsert og kjem og seier takk for musikken, så må du ikkje vere negativ. Det kan vere at det var heilt fint sjølv om det kjentest heilt grusomt. Det er ikkje alltid det er samsvar på det. Men som regel så er det samsvar, så om du har hatt ein god følelse so har det også vore ”all right”. Som regel. Men det er eigentleg skjeldan at ein får ein sånn god ”feeling” også da. Eg hugsar eg var skikkeleg nøgd då eg gjorde ein solokonsert i Haugesund for nokre veker sidan. Det er sånn ein av 20 gongar så er man fornøgd, men det blei ikkje teke opp eller nokon ting. Og det var skikkeleg dårleg akustikk der, men det var heilt okey.”(Ratkje, 2016b)

Eg følgjer opp Ratkje på temaet og spør kvifor det er slik:

”Eg veit ikkje. Kanskje det hadde vore ein skuffelse? Truleg. Eg er kanskje glad for at eg ikkje har muligheita til det. Eg synest det har vore ein skuffelse når eg skulle ha miksa noko som har vore teke opp live, fordi at live-erfaringa har vore så mykje meir viktig da. Sånn som med det *Crepuscular Hour* også da. Det der timeslange verket som eg fortalte deg om som er i surround da. Det var heilt fantastisk live, men det var nedtur å høyre på det. Men eg må få til noko likevel, sjølv om det er nedtur er det likevel viktig å ta vare på dette verke fordi det er såpass spesielt. Så det ville eg gjere da. Og etter ei stund så gløymde eg også det.”(Ratkje, 2016b)

Det interessante å trekkje ut frå dette temaet, er at ein som muskar ikkje alltid er i posisjon til sjølv å vurdere sin eigen musikk. Dette kan ha noko med korleis muskarane går heilhjerta inn i denne aktiviteten. Marhaug trekk fram at han sjølv ofte går inn ei slags transe, der den tekniske forståelsen for instrumentet og handteringa av denne er totalt avskilt frå den kunstnarlege delen av hjernen hans. I samanheng med korleis Marhaug vurderer sin musikk svarte han dette:

”Det er todelt. For på eit vis så er eg fullstendig og har eit ekstremt fokus og kontroll på det tekniske. Eg sit med eit bord med tjue pedalar og eg har ei enorm oversikt over kvar ting kjem frå og kva eg skal gjere for å jobbe vidare. Det er ein slags kontroll som eg ikkje har i andre aspekt i livet mitt. Det er vanskeleg nok å koke potet og steike fiskepudding samtidig. Men eg klarer likevel å ha ti lydkjelder med masse parameter som eg klarer å handtere på konsert. På eit vis er hjerna mi superteknisk, men den andre delen av hjerna mi er i fullstendig fri hallusinerings og oppleving, og har ei stor kunstoppleving. Så det er ein slags todelt ting som er ganske spesielt. Du både går inn i transe og går inn i kirurgisk presisjon. Det er veldig spesielt.” (Marhaug, 2016c)

Her ligg også noko av samanhengen med kvifor muskarar føler ei såpass sterk tilknytning til musikken ein har framført, men vidare ikkje klarer å vurdere sin eigne innsats på ein noko god eller konstruktiv måte utan å analysere det i etterkant. Handlinga av friimprovisasjon kan ligge nettopp i denne todelinga av hjernen som Marhaug fortel om. Ofte sit ein ikkje igjen med anna enn eit minne om korleis konserten var, noko som i starten kan følast skummelt og som ei blottlegging. Likevel har muskarar som nyttar seg av denne metoden for å skape musikk optimalisert utøvinga, og dei let seg sjølv rive med i musikken dei skaper. Ei spirituell oppleving, eller som Marhaug omtalar det; ei stor kunstoppleving. Samanhengen med det Ratkje fortel om å la musikken ”kvile” før ein lyttar på den, kan difor vere knytta til nettopp denne delen av aktiviteten.

Marhaug fortel også om likande opplevingar om seg sjølv som person tilknytt musikken han spelar:

”Eg kjenner meg igjen i det. Eg trur ikkje du skal gi ut eit opptak dagen etter eit opptak. Eg trur det er lurt å la det ligge litt slik at du kan distansere deg frå det. Slik at du kan vurdere det meir objektivt. Det er mykje lettare å seie om noko får ligge eit år, og du glemmer alle dei settingane og følelsane som du følte når du gjorde det. Eg likar å gjere opptak og berre la det ligge. Men eg gjer også opptak av andre, og har spelt inn ein del improvisatorar, og då kan eg vurdere det umiddelbart, då veit eg det med ein gong. Då er eg ikkje utøvar, og då er det noko anna. Då stolar dei på meg som ein slags produsent. Eg trur det er lurt å få ein slags distanse til det, fordi det mykje av det ein gjer er knytt opp til følelsar. Det kan ofte, sånn

som at då eg snakka om konsertane eg ikkje likte, så kan eg høyre opptak av dei og det var faktisk ganske bra, og omvendt.”(Marhaug, 2016c)

Eg følgjer opp temaet som Marhaug fortel om og spør om det har noko med blottlegging av seg sjølv å gjere:

”Ja, eg trur det. Vi snakka om desse to delane av hjernen, der den eine har ein fullstendig rasjonell og full oversikt og den andre har ei emosjonell oppleving av det. At den der delen av hjernen er den man sit igjen med etterpå, og det er den man hugsar og det kjentes ikkje bra. Men det kan også vere at du var trøtt og sliten den dagen. Det kan vere mange faktorarar som spelar inn. Og om du får ein distanse til det, så kan det vere at du høyre det annleis som nokon andre. Eg har miksa ting som eg ikkje hugsar at eg har gjort. Eg har miksa ting som er 10 år gammalt, og det er fantastisk å komme tilbake til det og høyre det meir objektivt.” (Marhaug, 2016c)

Westerhus omtalar det slik:

”Om eg skal lage ei plate til dømes, så har eg ikkje noko følelsar til det der om det var bra eller dårleg når eg spelte det inn. Då tenkjer eg at ting er det det er. Om det var bra der eller då er meir om korleis det heng saman med resten som er viktig. Eg trur eg tenker meir som ein produsent med ein gong. Sjølv om eg prøver å ”blanke” ut så mykje eg ikkje kan spele, og spele på ein sånn måte som er meg da. Men det er klart at om det er eit konsertopptak, så vert eg mykje meir kritisk til korleis konserten var. Fordi det er meir dokumentarisk virke bak det, og då kan ein kanskje prøve å lære noko av det og liksom tenke etter. Låter det slik ein tenkte det låt, og kva som var fint og kva som ikkje var det og alt mulig sanne ting. Eg har brukt opptaka av meg sjølv veldig mykje for å prøve å forstå og lære meg korleis ting eigentleg låter. Fordi det er ikkje alltid ein høyre det som det er. Forståinga av tid til dømes, er jo heilt.. det blir jo ofte veldig vanskelig når ein spelar. Så det har eg brukt mykje som eit verktøy, eg altså. Og det er klart at det forandrar seg. Det spørst kva slags brillar ein høyre med. Det gjeld berre å vere bevisst på det, tenker eg. Det er jo ikkje ”rocket science” dei greiene der. Når eg held på med sanne ting, så er eg ganske så pragmatisk på dei greiene der. Eg er ikkje så redd for om det er ting som låter litt dårleg. Det er det på ein måte nøydd til å gjere innimellom.” (Westerhus, 2017)

Mine informantar er samstemte når det kjem til det å sjå skilnad på konsertspeling og studioproduksjon. Med å vere bevisste på kva format og kva produkt dei skal jobbe mot, er dei òg klare på at vurderinga av sin eigen musikk ofte kan opplevast som personleg, då på grunn av denne metodens natur av blottlegging av seg sjølv og sin personlegdom. Vidare kan ein bruke studiet som eit verkty for å utvikle seg sjølv, då med arbeid av sin eigen musikk og dei utfordringar det inneheld med distansering. Studioet som verktøy for den moderne muskar er for mine informantar ein del av deira profesjon, og ein kan sjølv sagt spørje om det er eit

naudsynt verkty. Musikarar har klart seg i tidlegare tider utan musikkteknologiske hjelpemiddel som vi ser på som ein naturleg del av kvardagen vår i dag, som til dømes tilgang til studio. Vidare kan ein kanskje spør seg om studio har vore med på å presse grensene for kva vi ser på som musikk i dag. Vi har mellom anna norske komponistar som Arne Nordheim, som saman med andre var med på å presse fram teknologiske moglegheiter for arbeid med lyd. Dette må forståast som banebrytande på den tid, men er no meir som ein etablert del av yrket som muskar. Musikarar som jobbar aktivt med studioet som eit verkty for utvikling, har moglegheiter til å arbeide med materialet på ein unik måte, sett i ein historisk kontekst. Det er mindre økonomisk terskel for å etablere både private og profesjonelle studio som kan halde eit høgt nivå i dag mot studio på 1960- og 1970-talet. Dette gjer at terskelen er låg og moglegheitene er store for å skape musikk som kan verte publisert.

4.3.1 Plateutgivingar

I forlenging av studioet som verkty, ser ein òg ein auke i talet på muskarar som publiserer mykje materiale, til dømes Paal Nilssen-Love med over to hundre utgivingar, samt Marhaug med endå fleire utgivingar. Behovet for ein platebransje er for avantgarde-muskarar meir og meir utvaska, då ein med hjelp av internett og eigeninnsats har moglegheit til å både å produsere og distribuere musikk på eiga hand. Rolla til platebransjen er ikkje heilt sett til side, då det framleis er ein stor del musikk som vert utgjeve gjennom nettopp desse kanalane. Likevel ser ein at til dømes Marhaug, som har gjeve ut fleire hundre utgivingar, likevel oppnår ein høg status i miljøet. Eg spurte Marhaug om kva tankar han har kring det å gi ut så mykje musikk:

”Det er ei bevisst diffusering. Det er det eg ynsker med å gi ut så mykje musikk. Du har artistar som ynsker at kvar nye ting dei gjer skal ha merksemd. No er det dette, og så må du hugse at eg gjor dette før, men dette er nytt. Det er ein idé om at ein ynsker ei oversikt, og eit tydelig narrativ. Eg ynsker ikkje det. Eg ynsker ikkje eit tydelig narrativ. Eg vil lage eit puslespel. Eg gir ut så mykje musikk slik at ingen skal ha full oversikt. Eg vil at det skal vere eit puslespel som ulike lyttarar har ulike versjonar av. Sånn at om du har hørt hundre av platene mine, så har kanskje ein anna kar høyrte hundre andre. Då vil ein ha ulike oppfatningar av kva musikk Lasse Marhaug lagar. For meg er det ei spenning i det her, det heng saman med å endre oppsettet og ta sjansar. Eg er fasinert av at folk ser ting forskjellig. At ein opplever ting forskjellig. Så det er difor eg gir ut så mykje. Men så er det også praktiske grunnar. Eg jobbar ofte med små plateselskap, og eit plateselskap i USA har kanskje berre moglegheit til å distribuere i USA, og eit plateselskap i Japan kan kanskje berre gi ut i Japan. Så då må ein lage to forskjellige plater, liksom. Og så lever dei ulike liv. Men eg tar alle utgivingar blodig alvorleg. Eg meiner at kvar plate må vere verdt

dei pengane eg meiner folk skal betale for dei. Eg kan ikkje gjere alt kjapt. Eg kan ikkje vere likegyldig i forhold til det. Eg tenkjer at desse platene kjem til å overleve meg, at når eg døyr eksisterer desse platene. Ikkje at eg trur at dei skal få noko langt liv eller at dette skal verte det nye Edvard Grieg, men eg tek det veldig alvorleg. Men det kan oppfattast fordi at vegen frå idé til produkt er mykje kortare enn før.. om du er eit stort rockeband og har mykje materiale som må øvast inn og du må inn i eit spesielt studio og det kostar mykje pengar. Eg kan spele det inn i mitt eige studio, og ha det klart veldig kjapt, og det har ikkje kosta noko.” (Marhaug, 2016c)

Marhaug seier at poenget hans er å skape eit bilete som ikkje er oversikteleg for lyttarane sine. Dette er mogleg ein sjølvkonstruert oppfatning av Marhaug som er danna i ettertid. Det er klart det er fleire positive sider ved å gje ut mykje musikk. Truleg vil eit stort tal utgivingar gje eit bilete av Marhaug som ein sær s aktiv musikal, noko han også er. Men om ein òg ser på etableringa av seg sjølv som musikal, er det klart at å uttrykke ein kontinuitet kan vere vel så viktig. Sidan Marhaug har gjeve ut over 300 utgivingar, er det vanskeleg å skape ei komplett oversikt, men som friimprovisasjonsmusikal vil den hovudsaklege inntektskjelda vere konsertverksemd. Ved å skape ei usikkerheit rundt kva musikken kjem til å innehalde, kan det telle positivt ut for fanskaren med ein så stor utgivingshistorie. Det er også ei reint praktisk årsak, då han tidvis arbeider med ulike plateselskap som distribuerer og jobbar i ulike geografiske områder. Dette går inn i rekka av fråsegn som dannar eit bilete av Marhaug sin kunstnarlege visjon: Han ynskjer at musikken skal bidra med noko særeige og spesielt for mottakar, og han er bevisst på dei ulike aspekta som musikken og ettermælet hans vil bidra med i etterkant. Det er viktig at ein forstår at kvantitet ikkje er eit mål for Marhaug, trass i at så mange utgivingar ikkje dannar gode moglegheiter for full oversikt over diskografien hans. Eg spør vidare om kva han tenkjer om å gi ut på kassetar og andre format:

”Det er avgrensingar. Det at nokon seier at kan du spele inn ein CD, då forhold eg meg til det formatet med dei kvalitetane og avgrensingane det har. Same med kassett og vinyl. Eg likar det at det blir fysiske objekt som du kan ha eit fysisk forhold til. Eit produkt du kan sette i hylla eller finne i ei ”bruktsjappe”. Du kjøper ein gammal jazz-lp frå 1980, så har den ei heil historie og kva den gir og kva den har vore igjennom. Og eg er fasinert av denne objekthistoria som du er med å skape når du lagar eit fysisk produkt.” (Marhaug, 2016c)

I samanheng med å snakke om avgrensingar, vert eg nyfiken på om Marhaug har nytta seg av elektroniske utgivingar, som fysisk fjernar dei rammene som ulike andre format kan gje:

”Nei, eg har ikkje det. Det har sikkert vore noko som berre har vorte gitt ut elektronisk, men eg er ikkje så interessert i det, eigentleg. For meg må den fysiske greia vere med. Men det heng sikkert saman med at eg er designar og platesamlar og at eg er oppteken av formgiving og sånt. Det å få ting digitalt er fint, og det er fantastisk at den er der, og den lever, og at dei som ikkje har råd til å kjøpe plater kan gå på nettet og høre på. Så eg synest det er ein god ting, men for meg så vert det litt sånn Knutsen og Ludvigsen: ”det er ikke morsomt å spise sin mat, når den ligger i pakke og ikke på fat”. Det er det same. Det vert sånn matpakkefølelse når det ligger på Spotify.” (Marhaug, 2016c)

Ut frå fråsegnene til informantane mine på dette temaet kjem eg ikkje noko særleg nærmare ei komplett forståing for mengd av utgivingar, bortsett frå at dei har ulike bevisste filosofiar knytt til nettopp å gi ut musikk. Marhaug er nok noko eigen i synet sitt på å lage ei diffusering, og set vi han til dømes opp mot Westerhus, er Westerhus meir i kategorien som ynskjer å ha eit stort fokus på dei utgivingane han har til ei kvar tid. Det handlar også om korleis ein er som person og korleis ein likar å jobbe. Nokre er musikarar og kunstnarar som ynskjer å ha mange prosjekt på same tid, medan andre skaper større fokus på ein einskild utgiving eller prosjekt. Ratkje påpeikar òg at ulike prosjekt kan ta meir tid enn andre avhengig av type utgivingar. Ratkje er i ein noko særeigen posisjon, sidan ho ofte jobbar meir som Marhaug i grad av stor produktivitet i tal på utgivingar, men samstundes er ein slags hybrid mellom Westerhus og Marhaug.

4.4 Politikk i friimprovisert musikk

Graden av politisk engasjement skin tidvis gjennom i samtalaneg hadde med musikarane, då i sær hjå Ratkje. Ratkje er mellom anna aktiv politikar, men dette er ikkje einstyndande for hennar bevisstheit kring politikk i musikk. Utover det at Ratkje meiner at sjangeroppbyggingar er skapt av politiske og kulturpolitiske strukturar, er også det grunnleggande innan avantgarde-tanken noko ho knyter til politikk:

”For meg er også avantgarden også forbunde med noko politisk. Der kan ein også trekke ein tråd tilbake til dei friimprovisasjonsmusikarane som etablerte seg i England blant anna, også USA, der musikken var politisk. At musikken skulle ikkje vere kommersiell, fordi den skulle vere radikal. Eg ser ikkje nokon direkte link til det, men eg ser at det har vore gjort før. Med ein sånn tanke meiner eg også at avantgarden er politisk, fordi den definerer seg som noko anna enn det kommersielle. At ein kan tilby ein annleisheit og gjennom det igjen, forhåpentlegvis også påverke folk til å tenke sjølv og tenke at det finnast fleire løysningar på korleis verda skal vere. Og at ein kanskje også kan stille spørsmål til det etablerte. For meg er det veldig viktig. Eg føler meg som eit politisk menneske, og eg ser at det heng saman. Men eg tenker også at kunsten har ikkje noko budskap utover å berre vere i seg sjølv, men at det for meg er viktig å

stadig re-definere kva eg meiner med å lage musikk. Og eg synest det er veldig verdifullt å halde på med sånn musikk som er udefinert. Og det er kanskje det med avantgarden, at ein kan ikkje seie det er ein sjanger, men ein kan beskrive det som form, eller som i formingsprosess. Eg veit ikkje om noko ord for det. "In progress", kanskje. Det som er i gang." (Ratkje, 2016b)

For Ratkje er altså noko av det grunnleggande med å vere i fremre del av troppa, eller avantgarden i musikkfeltet, òg knytt til noko politisk på eit nivå. Dette i tillegg til å vere i bresjen på eit reint kunstnarleg hald. Ratkje rettar linja tilbake til midten av 1900-talet når ho skal kople det politiske opp mot det musikalske arbeidet ho sjølv rører seg i. Med å velje seg vekk frå det kommersielle systemet, og ikkje tenkje på profitt som eit hovudpoeng, er det klart at ein kan seie at Ratkje absolutt tenkjer i politiske baner med musikken ho gjer. Likevel arbeider ho innan kunstfeltet, og er avhengig av å kunne leve av musikken ho skaper. Det betyr ikkje at ho må takke ja til alle støtteordningar eller selje seg sjølv utover det ein ynskjer å fremje som person eller muskar. Vidare snakkar vi om korleis ho opplever å spele i andre land enn i Noreg, og om der er nokon forskjell. Grunnleggande sett er der ikkje det, men ho trekkjer fram at det er spennande å spele i til dømes USA av same grunn som ovanfor:

"I USA er det også veldig spennande å spele, fordi der er kulturlivet veldig delt mellom det som er den kommersielle kulturen og sub-kulturen som verkeleg er alternativ. Som ikkje har nokon form for støtte, og berre eksisterer idealistisk. Då vert i alle fall avantgarde politisk, kan du seie. Og då er det veldig spennande å vere med på det, da. Fordi då får du verkeleg føle at musikken betyr noko. Ein kjem dit og spelar musikk for menneske som har det som eit politisk opprør."(Ratkje, 2016b)

Desse fråsegnene til Ratkje dannar grunnlag for å forstå kva ho meiner med politisk bevisstheit kring musikkscena ho deltek i. Til samanlikning med Noreg har ikkje USA liknande støtteordningar som ein finn døme på her, mellom anna Norsk Kulturråd. Ein kan seie at det norske musikkfeltet er ganske subsidiert, til motsetnad til andre land, både i Europa og på verdsbasis. Dette dannar grobotn for ein diskusjon om kor subsidiert musikk og kunst skal vere. Eksport og subsidiering av norske musikarar og kunstnarar gjer òg at norske aktørar kan få eit fortrinn i møte med tilsvarande grupper musikarar frå andre land som kjempar om dei same spelestadane på global basis. Vidare står vi i Noreg i ein unik økonomisk situasjon der musikarar og kunstnarar kan leve godt både gjennom støtteordningar til konsertscener og som musikarar direkte. Det økonomiske fører igjen til ei særstilling for norske musikar, mogleg i kontrast til musikarar og kunstnarar i andre land. Det skal seiast at den internasjonale suksessen til både Ratkje, Westerhus og Marhaug truleg ville vore like stor både med og utan det norske

systemet som kan støtte dei både indirekte og direkte med pengar. Det er ikkje eit poeng å skulle stille spørsmålsteikn til deira høge kompetanse og kvalifikasjonar. Truleg ville mine intervjuobjekt uansett nådd dei same høgdene basert på arbeidet dei gjer. Likevel kan ein sjå ein parallell mot gratis utdanning og ikkje minst moglegheita for dagens unge til å nærme seg muskar- og kunstnarfeltet på, utan for stor risiko. Dette er nok med på, at vi i Noreg skapar mange gode og dyktige kunstnarar som er rusta for å klare seg både nasjonalt og internasjonalt.

For Westerhus og Marhaug er ikkje det politiske budskapet eit fokusområde. Westerhus fortel om sitt forhold til politikk i sin musikk:

”Eg har egentleg tenkt og irritert meg over at eg ikkje bruker meir eit politisk engasjement i det. Fordi det kunne eg jo godt ha gjort, og det er nok godt mogleg at ein må det framover. Spesielt no når vi står ovanfor det vi står ovanfor. Men eg har jo hatt meir enn nok med å vere navlebeskuande og brukt av mitt eget liv i den musikken som har vore. Eg føler det meir som ei personleg utlevering da, spesielt den eine solobiten er jo veldig sånn, det er meg sjølv mot min musikk-type jobbing da. Men utover det har eg ikkje noko politisk engasjement i musikken, nei.” (Westerhus, 2017)

Westerhus fortel at han sjølv har vore for oppteken av si eiga utvikling av musikken, så han ikkje har hatt overskot til å legge noko politisk budskap inn i virket sitt. Men samstundes er det klart at politisk uro på verdsbasis er noko han tenkjer på, og som kjem fram noko diffust i sitatet. Marhaug for sin del fortel dette om sitt politiske forhold:

”Eg har ingen direkte politisk agenda. Men eg synest at all musikk er politisk i sin natur. Og den her musikken her, der ein må tenkje fritt og vere open for ting og inkludere, så er det openbart at det ikkje passar inn i ein FRP, Trump, neo-liberalistisk eller kapitalistisk verden. Eg tenkjer at vi er ein motpol til det. Men vi er kanskje ikkje så flinke å markere det. Vi er kanskje litt for glad i å vere i vår eigen liten klubb, og burde markert oss litt meir der ute. Men eg tenkjer at denne musikken i sin natur er på venstresida av ting. Fordi det er ein musikk som oppfordrar til empati gjennom opplevinga av musikken. Kunst er ein slags empatimaskin. Så dermed tenkjer eg det har ein politisk verdi i seg sjølv.”(Marhaug, 2016c)

Med å sjå på desse utsegnene, og då særleg Marhaugs syn på at all musikk er politisk i sin natur, kjem det fram at alle på eit eller anna vis er politiske i sin musikk på eit eller anna nivå. Westerhus omtalar ikkje musikken sin som politisk, men i intervjuet med han omtalar han at han trur musikken hans består av andre samansetningar av kontekstuelle verdier i kva sjølve ideen om musikk egentleg er. På den måten plasserer han seg sjølv i ein kategori som er ein

motpol til det etablerte. Med å skape musikk som ikkje er forståeleg i vanleg funksjonsharmoniske samanhengar, er det klart at det fordrar mottakar av musikken til å tenkje breiare enn ved til dømes populærmusikk. Westerhus er absolutt i ein slags avantgarde-posisjon han òg, og som Ratkje påpeikte, kan det forståast som at avantgarde i seg sjølv er politisk ladd, på eit eller anna nivå. Marhaug fortel òg at musikken han opererer i, som improviserande musikk, ikkje passar inn i ein FRP, Trump, kapitalistisk eller neo-liberal verden. Med dette plasserer han seg sjølv langt ut på venstresida av det politiske kartet, som jo også er interessant. Informantane mine er såleis alle godt plasserte i den del av befolkninga som ein kan seie engasjerer seg meir eller mindre i det politisk bilete.

5 Konklusjon og avslutning

5.1 Konklusjon

Informantane i denne oppgåva syner å nytte seg av ein friimprovisatorisk metode på ein eller anna måte. Det er mykje materiale som ligg til grunn for denne analysen, og for å få ei betre oversikt over forskingsspørsmålet som ligg til grunn for oppgåva, har eg trekt ut nokre sentrale nøkkelord for å understreke viktige moment som er relatert til friimprovisasjon og relatert praksis. Vurdering og bruken av desse nøkkelorda er vurdert ut frå kva eg sjølv meiner er relevant for denne musikkpraksisen, men ein kunne sjølv sagt løfta fram andre element. Likevel vonar eg at nøkkelorda dannar grunnlag for ei etablering av forståing for dette komplekse feltet. Forskingsspørsmålet, som vart presentert i fyrste kapittel i denne oppgåva, som er å undersøkje tankar og problemstillingar som ligg til grunne for denne kunnskapspraksisen hjå desse tre utøvarane, dannar grunnlag for denne typen kategorisering av feltet. Ved nettopp å kunne trekke ut sentrale linjer og punkter, syner eg å skape eit utsnitt av feltet.

Det er nokre punkt som går att hjå alle informantane i denne oppgåva. Fellesnemnarane kjem til dømes fram ved synet på *sjanger*. I lys av mitt arbeid med intervju og analyse kan ein slå fast at tendensen botnar i at musikarane sjølv arbeider uavhengig av noko form for ynskje om å etablere seg i ein kategori. Dette kan ein forstå som at musikarane ser på sitt eige uttrykk og arbeid som ein del av ein *personleg prosess*, som uavhengig av ytre faktorar fokuserer på å skape musikk. Ein kan seie at musikarane praktisere ein metode og kunnskapspraksis, der produktet i seg sjølv er ein del av ei kommunikativ handling. Om ein ser på utøving av musikk som kommunikasjon og ein måte å uttrykke seg til ein mottakar, kan ein forstå friimprovisasjon som ein metode for å generere musikk i eit format som har ulike utfordringar. Den største og mest opplagte faktoren vil vere tidsaspektet, som er at musikarane som praktiserer denne musikkforma er nøydde til å stå inne for vala ein gjer i samtid. Friimprovisasjon kan ein sjå som ein kontrast til komposisjon, som på mange måtar er det motsette av akkurat dette momentet ved improvisasjon. Likevel er der samanhengar mellom både komposisjon og improvisasjon. Dette går ut på at begge praksisane er metode for å generere musikk. Jamvel om at komposisjon gir deg moglegheiter til å kunne prøve, feile, og nytte deg av eksterne hjelpemiddel og førebuingar, er kontrasten til friimprovisasjon at ein ikkje direkte kan øve til ei konkret framføring. Musikarar innan denne musikkpraksisen er difor nøydde til å opparbeide seg kunnskap og erfaringar ved å skape musikk på sparket. Som Lisa Dillan skriv i si oppgåve

Improvisasjon – Kunsten å øve på noe som ikke eksisterer: ”Vi har sett at improvisasjon krever et helt arsenal av både metakunnskap og av fagspesifikk kunnskap, og at disse hører sammen” (Dillan, 2008, s. 128). Her syner Dillan at kompleksiteten ved handlinga improvisasjon, og difor også friimprovisasjon, krev store mengder bakgrunn for å praktisere. Ein bør difor ikkje undergrave handverket som denne metoden baserer seg på.

Vidare er der ein samanheng mellom mine informantar i ynskje om å presse si eiga *komfortsone*. Graden av komfort, eller det å gå i sine eigne spor gjentekne gangar, kjem særleg til syne i uttalingar om kva dei verdsett i sin eigen musikk eller hjå andre. Det er her klart at det er ein samanheng mellom det å tørre og presse sine eigne grenser mot kva ein sjølve maktar eller klarer å handsame. Dette botnar truleg i aspektet kring fridom. Sidan friimprovisasjon ved første augekast kan opplevast som total fridom, der musikarane ikkje har noko grunnlag for å klare å kommunisere med kvarandre eller seg sjølv, er det klart at musikaranes personlege utvikling, habitus, referansar, utdanning og ikkje minst personlegdom, spelar inn i handlinga. Ved at praksisen i utgangspunktet baserer seg på fridom, opnar dette difor opp til ei auka fare for å repetere seg sjølv. Jamvel at ein veit at total fridom er særst vanskeleg å utføre på grunn av elementa som eg nettopp nemnde, er likevel ein del av idealet ved friimprovisasjon knyta opp mot ei forventning til noko uvisst.

Forventing er noko ein kan finne hjå mottakarane, men òg hjå utøvarane sjølve i denne praksisen. Ein kan difor seie at denne musikkpraksisen i tillegg botnar i eit *sosialt aspekt*. Det sosiale krev særleg sin posisjon ved fastsetjing av trendar og ved vurdering av estetisk kvalitet hjå utøving og produkt, men den er òg relevant i samband med økonomisk drivkraft og foredling av musikkpraksisen. Det er klart at det økonomiske grunnlaget for musikkfeltet ikkje havnar i ein stor kommersiell kategori. Denne oppgåva har ikkje vinkla seg inn på den økonomiske situasjonen til friimprovisasjonsmusikarar, men ein kan med sikkerheit anta at ein stor del av musikk mangfaldet i denne kategorien er subsidiert. I alle høver i norsk samanheng. I samband med ulike stønadssystem, vil vurderingsgrunnlaget for denne typen musikk truleg vere basert på ytre sosiale faktorar grunna vanskar ved vurdering av musikken. Denne typen utfordringar er sjølvstøtt ikkje unik, og ein kan sjå samhengar med andre musikk- og kunstretningar.

Når ein går meir direkte inn på informantane i denne oppgåva ser ein ei mykje lik tilnærming til synet på musikk. Arbeidstittelen til denne oppgåva var eigentleg ”Ulike tilnærmingar til friimprovisert musikk”, men sidan resultatet viste seg å vere mindre ulik i graden av tilnærming enn fyrst antekte, var det med rette å endre til ståande tittel. Når det er sagt, ligg der likevel ei viss grad av ulikskap mellom informantane. Om vi ser likskapar til faktorar som personlegdom, å utfordre seg sjølv, openheit til musikk og bevisstheit kring kva format ein jobbar med, dukkar det opp moment som er utfyllande for vår forståing av feltet som utøvningspraksis.

Stian Westerhus rettar fokuset til arbeidet med seg sjølv og instrumentet sitt som eit viktig punkt. Dette er noko han ser på som ein *ekstensjon*. Ein kan seie at å sjå på instrumentet sitt som ein ekstensjon av seg sjølv er eit ganske vanleg fenomen mellom musikarar generelt. Ein har til dømes i jazztradisjonen ofte sett på kroppsleggjeringa av instrumentet som eit viktig utviklingselement. Stein Helge Solstad har nyleg forska på jazzgitar og improvisasjon, og i doktorgradsavhandlinga si *Strategies in Jazz Guitar Improvisation*, rettar han eit fokus på ulike strategiar jazzmusikarar, og i hans tilfelle gitaristar, nærmar seg feltet på. I høve denne masteroppgåva er ikkje dette direkte relevant, men Solstad trekk fram eit interessant overordna mål hjå musikarane han undersøkte, som understreker mitt poeng i relasjon til Westerhus si uttaling om ekstensjon:

”Developing one’s own sound and getting closer to a personal voice in playing was highlighted by several of the guitarists, as was improving the ear-hand connection to be able to transfer this personal voice into musical sound without delay” (Solstad, 2015, s. 276)

Solstad trekk fram at fleire av hans informantar har eit mål om å best mogleg kople hjerne og instrument saman. Dette kan ein forstå som eit ynskje om å utvikle høgast mogleg kompetanse på eit instrument for å uavkorta kunne uttrykke seg musikalsk. Dette var noko også Marhaug trekte fram under intervjuet i denne masteroppgåva. Marhaug uttrykte at han gjerne skulle ha kopla hjernen rett i miksebordet for å lage musikk. Ein kan difor seie at der er eit grunnlag for å forstå både Westerhus og Marhaug i samsvar med det Solstad trekk fram i si oppgåve. Med tanke på at alle informantane i denne oppgåva, også inkludert Ratkje, i stor grad nyttar seg av mykje like musikkteknologiske hjelpemiddel for å uttrykke seg, er det ein klar samanheng mellom mine informantar og ekstensjonar i samband med utøving av friimprovisert musikk.

Westerhus sin musikk er vidare open for *tolking*. Som han sjølv uttalte seg, trur han sjølv at musikken hans famnar til eit breitt publikum grunna dette. Han har sjølv arbeida mykje med å godta sin eigen musikk, og måten den heng saman på. Oppfatninga, eller forventningar som ligg knytte til friimprovisasjon, gjer òg at ulike assosiasjonar kan variere for ulike mottakarar. Dette gjer at ein enklare kan forsone seg med korleis ein sjølv opplever korleis ein konsert eller framføring følast i situasjonen. Ved å akseptere sin eigen musikk, og dermed også tillate seg sjølv å spele delar som i utgangspunktet ikkje kjennest riktig, kan dette vere eit viktig element for denne typen praksis. Sidan friimprovisasjon ikkje har moglegheit for endring av det som alt har vorte presentert, er det difor viktig å kunne akseptere også det som ikkje nødvendigvis opplevast som perfekt der og då.

Nokre punkt som sit att frå analyse av Marhaug, er *motstand*, *forandring* og *diffusjon*. Dette er alle punkt som tidvis går over i kvarandre, til ei viss grad. Motstand vert hovudsakleg nytta i samband med vurdering av musikk. Men om ein dreg omgrepet noko lengre, kan motstand også vere relevante for eit heilskapleg inntrykk av denne musikkpraksisen. I samtale med Marhaug kom det fram at ei eller annan form for motstand er ynskjeleg. Dette kan ein forstå som at Marhaug ynskjer musikk og kunst som ikkje nødvendigvis er lett fordøyeleg. Men om ein ser noko vidare på det, kan ein også plassere mine tre informantar inn under omgrepet motstand. Musikanerane representerer ei viss motstand til noko etablert. Det Ratkje omtalar som avantgarde, og det å identifisere seg som ein avantgardist, er ein måte å forklare det på. Det er grunnlag for å seie at både Ratkje, Westerhus og Marhaug representerer ei eller annan form for avantgarde i den musikkpraksisen dei opererer i. Motstand kan vidare forståast som ein måte å utvikle seg sjølv. I ei forlenging av å presse si eiga komfortsone, er nettopp motstand eit viktig hjelpemiddel og noko alle informantane mine er bevisste på. I samspelsituasjonar er også motstand relevant i høve å skape kontrastar. På grunn av vanskane med å vurdere musikken undervegs og frå eit lyttarperspektiv, vil difor motstand kunne vere eit godt "mantra" for å hugse på å presse seg sjølv og andre musikanerar noko lengre ut frå komfortsonene sine.

Forandring er vidare ei forlenging av å presse eigne grenser, men i dette høve i samband med å forandre uttrykket sitt. Utfordringa i dette høve vil vere å halde musikken sin levande og vital, jamvel at ein arbeidar mot fridoms-aspektet. Det kan difor vere relevant å utvikle ulike dogmatiske reglar og rettesnorer. Til dømes er Marhaugs ritual å byte ut delar, eller heile instrumentoppsettet sitt for å ha nytt materiale å jobbe med. Det er likevel ikkje nødvendig å byte ut heile instrumentet sitt for å gje denne typen utfordring til seg sjølv. Dømer kan vere å

endre stemming på strengeinstrument, nytte seg av prepareringar i ulik grad, eller bestemme seg for å prøve ut nye delar av instrumentet sitt som ein ikkje har arbeida med tidlegare. Ein kan spørje om forandring er eit naudsynt element, men i høve mine informantar er nettopp forandring eit nøkkelpunkt. Marhaug nyttar seg av stor variasjon i utvalet elektronikk som han nyttar seg av. Ratkje rører seg mellom ulike oppgåver som krev forskjellige innfallsvinklar, og Westerhus forandrar og manipulerar sitt instrumentelle utgangspunkt for å skape forandring. Valet om å gjere små eller større forandringar i høve sitt eige kunstnarlege virke verkar å kunne sjåast på som eit viktig aspekt, jamvel om at det ikkje er ein del av den naudsynte delen av denne musikkpraksisen.

Diffusjon kan ein òg knyte opp mot same grunnlag. Utgangspunktet for omgrepet kom i høve utgivingar, og sidan Marhaug har gjeve ut over 300 innspelningar av ulikt slag, uttrykte han at dette var grunna ei bevisst diffusering. Ein kan vidare spørje seg om dette er ei sjølvkonstruert oppfatning han har utvikla i seinare tid. Det økonomiske aspektet er om mogleg meir relevant som faktor for denne mengda utgivingar. Vidare er det truleg også eit resultat av ein særskilt aktiv utøvar som har mange prosjekter på gang, og truleg også har inspirasjon frå musikkfelt som til dømes punk og undergrunns-rock. Eit ynskje om å etablere seg i eit musikkfelt kan vere ein av fleire faktorar som gjer at ein gir ut mykje musikk. Ved å ha ei diffusering i tillegg til dette vil ein i mange sine auger opplevast som ein særskilt viktig og aktiv musikar, jamvel om at dei færreste klarer å halde kontroll eller ettersjå kvalitet på arbeidet. Sidan friimprovisasjon framleis er eit konsert-driven praksis, vil ein slik diffusjon potensielt skape interesse for eige arbeid. Altså ein måte å overleve i musikkmarknaden på. Ein kan vidare spørje om dette er eit generelt tilfelle blant mine informantar, og om ein klarer å knyte dette opp mot feltet elles. Truleg ikkje. Det interessante med Marhaug er at han syner å praktisere eit syn på kunst som ikkje skil mellom musikk eller andre medium. Dette er mogleg grunna hans bakgrunn innan anna arbeid, og også sidan han ikkje har noko musikkutdanning i botn.

Det kjem vidare fram i denne oppgåva at musikkpraksisen representerer ei grad av *politikk*. Ein kan ut frå uttalingane til informantane slå fast at friimprovisasjon på fleire vis kan sjåast på som politisk i sin natur. Her er det fleire sider. Det fyrste ein kan trekkje fram er friimprovisasjon som ein motpol til den kommersielle musikkmarknaden. Det kan ein forstå som eit politisk standpunkt. Musikanane som representerer denne musikkpraksisen er ikkje i utgangspunktet ute etter dei økonomiske høgdene ein til dømes kan sjå i populærmusikk. Når det er sagt, er det klart at det sjølv sagt vil vere aktørar som er meir økonomisk motivert, også innan

friimprovisasjon. Men poenget ligg meir i å sjå på musikken ein representerer, opp mot systemet som ligg til grunn. Ratkje trekk fram at ved å sjå til England og Amerika, er friimprovisasjon og kunstfeltet, ikkje-kommersielt. Til motsetnad til det norske improvisasjonsmiljøet, er det inga sjølvfølge at denne musikken vert subsidiert. Ein kan spørje seg om subsidiering er den rette måten å fremje denne musikkpraksisen på. Det positive med subsidier er at fleire aktørar kan fokusere på arbeidet som musikarar. Men om ein hadde fjerna pengestønadene ville truleg ikkje musikken forsvunne likevel. Både Westerhus og Marhaug ymtar fram under at vi har det for godt til at dei ynskjer å ha ein konkret politisk agenda med musikken sin, og at dei mogleg må verte meir politiske i tida framover. Usikkerheiter kring storpolitikk på global basis, usemjer og ulike kriser i fleire land dannar grunnlag for at også musikarar som ikkje er politisk aktive tenkjer meir i politiske baner enn før. Dette kan ein mogleg sjå på som ein tendens elles i samfunnet også, og ikkje berre blant musikarar innan friimprovisasjon. Når det er sagt så er mogleg perspektivet musikarar innan dette feltet har, meir eit motstykke til aksept av etablerte normer og reglar. Ved å ikkje forhalde seg til normerte måtar å skape musikk på, og også ved å utfordre kva vi meiner er musikk, representerer denne musikkpraksisen ei form for politisk haldning. Ein kan også forstå dette som ei grad av avantgardisme.

Eit anna punkt som er relevant i denne samanhengen er *bevisstleiken* informantane mine har til ulike oppgåver. Musikarane er sjølve bevisste på sin eigen posisjon i feltet, kva dei representerer, og bevisste på ulike metodar og identitet. Det er verdt å spørje seg om denne bevisstleiken er naudsynt for å overleve som improvisator i dagens musikkfelt. Det er klart at i samband med det økonomiske aspektet som er tidlegare nemnt, vil ein som musikar vere nøydde til å søkje ulike legat for å supplere inntektsgrunnlaget sitt. I det høve vil ein også verte pressa til å konkretiserer sitt eige virke, noko som igjen om mogleg fører til meir bevisste musikarar. Vidare kjem det fram bevisstleik i samband med utgivingar, og behovet eller moglegheitene til å bearbeide materiale i samband med utgivingar ligg knytt til kva produktet skal representere. Ein får eit samla inntrykk av at samtlege informantar har eit bevisst forhold til dette aspektet, og uttrykker også ein bevisstleik til kva produkta skal vere og verte.

Elektronikk og bruken av musikkteknologi i samband med musikalske uttrykk er og noko å trekke fram. Det er ikkje naudsynt for ein improvisator å nytte seg av musikkteknologiske hjelpemiddel i samband med virket sitt, men det eg finn i arbeidet mitt med oppgåva, er at der er ei kopling mellom alle musikarane med at dei nyttar seg av musikkteknologi av relativt nyare

dato. Det er klart at isolert sett er teknologi ein del av all musikkutøving, då ein kan sjå på tradisjonelle instrumenter også som ein type teknologi. Men i samband med denne oppgåva er det elektronikk innan musikkteknologi eg ynskjer å rette fokuset mot. Ein kan seie at musikkpraksisen i større eller mindre grad nyttar seg av samtidas tilgjengelege musikkteknologi, men at dei gjerne ynskjer at denne skal vere spontan og mogleg å nytte seg av i kombinasjon med tidsaspektet. Kombinerer vi musikkteknologien med dei grunnleggande haldningane til muskarane, som er å stadig arbeide seg bort frå etablerte rammer og sjangerdefinisjonar, og samstundes skape noko i augneblinken, kjem vi noko nærmare forståinga av posisjonen til elektroniske element i dette musikkfeltet. Vidare kan ein seie at nærværet av denne typen teknologi er såpass etablert i dagens musikkfelt at den har etablert seg til å verte ein naturleg del av virket til muskarar i dag.

5.2 Avslutning

Det finnst fleire element som kunne vore trekte ut frå denne oppgåva basert på materialet som ligg til grunn. Likevel ser eg på desse punkta som er løfta fram i avsnitta ovanfor som mest interessante. I tillegg bør ein i samband med forståing og vurdering av friimprovisert musikk nytte seg av forståinga ein kan hente ut frå ein historisk kontekst. Musikaranes eigne problemstillingar som dukkar opp i samtalar om forståing av eigen praksis er likevel mykje lik. Dei er opptekne av mykje dei same problema som til dømes kategorisering, å utfordre seg sjølve, vere bevisste og opptekne av kva format ein jobbar med til ei kvar tid, openheit til all musikk og inspirasjonskjelder, og styrke til å arbeide mot fastsette rammer og normer som ein kan forstå som ein form for avantgardisme. Informantane i denne oppgåva er òg bevisste på kvar deira eigen historie kjem frå, anten dette er politisk lada, eller metodologisk. Sidan det personelege aspektet spelar inn i denne typen musikkform er det difor også naturleg å trekke fram at dette momentet spelar inn på musikaranes eigne uttrykk basert på smak og utvikling tidlegare i livet samt situasjonen ein står i aktuelt tidsrom for utøving.

Det har i løpet av arbeidet med denne oppgåva vist seg å vere heilt naudsynt å avgrense seg til eit knippe muskarar. Sidan feltet delvis er oppstykket i fleire underkategoriar som mellom anna frijazz og støy, var det difor relevant for meg å setje ei grense på tre informantar. Friimprovisasjon kan sjåast på som ein overordna kategori for musikk som nyttar seg av denne metoden for å skape musikk. Min visjon i dette høve var å verte meir bevisst på nettopp dette

feltet, og avgrensinga mi kom difor i talet på informantar, snarare enn å velje ein meir definert sjanger. Jamvel om at ein kan seie at friimprovisasjon er meir ei metode enn sjanger, er der likevel estetiske likskapar som gjer at ein òg kan definere friimprovisasjon som sjanger. Det er likevel viktig å understreke at dette musikkfeltet ikkje er eintydig. Ulikskapen som ligg til grunn, på eit generelt grunnlag mellom friimprovisasjonsmusikarar og andre aktørar i dette musikkfeltet, er basert på store mengder ulike faktorar som ikkje kan verte kartlagde gjennom denne oppgåva. Likevel vonar eg at utsnittet mine tre informantar representerer kan bidra med ei vidare forståing for praksisen og fagfeltet.

Arbeidet med mine tre intervjuobjekt har vore interessant. Eit større tal informantar ville ført til ei rask eskalering i omfang, og eg hadde då måtte unnlate enkelte delar frå teksten. Eg har konsentrert meg om informantane Westerhus, Ratkje og Marhaug, og vonar at arbeidet kan ha ei vidare dokumentarisk rolle med tanke på fokus på nettopp desse tre utøvarane. Orienteringa inn mot enkeltutøvarar har både positive og negative sider. Ein har ikkje moglegheit til å kartlegge eit komplett bilete av korleis feltet opererar, men eg meiner desse tre utøvarane representerer eit utsnitt av dette kompliserte feltet, og gir eit bilete som har resultert i relevante moment for forståing av friimprovisasjon.

Andre sider som kunne vore belyst med utgangspunktet av materiale i denne oppgåva er mellom anna meir fokus og forskning på det reint musikalske. Det kunne vore interessant å inkludert musikkdømer og analyse av desse til bruk i forståinga, men det har eg valt å ikkje nytte meg av. Men ved at oppgåva fokuserer på likskapar og ulikskapar mellom informantane dannar oppgåva likevel grunnlag for forståing av nettopp desse. Musikarane har òg fellesnemnarar i at dei er frå same generasjon og i mykje same miljø. Det er mykje ein kunne teke opp i denne samanhengen, sjølv om miljøet for friimprovisasjon i Noreg i global kontekst er lite. Det ville til dømes vore interessant å sjå musikarar frå denne oppgåva opp mot musikarar frå andre nasjonar med same metodologisk visjon og syn på musikk.

For meg personleg har denne undersøkinga og fordjupinga i musikkpraksisen danna grunnlag for ei større og djupare forståing. Det er heilt klart at den historiske konteksten som friimprovisasjon er eit resultat av, er naudsynt for å forstå kva som rører seg i musikkfeltet i dag. Ynsket om alltid å presse grensene for kva ein sjølv og mottakar maktar og ynskjer å prosessere, vil vere eit av dei viktigaste momenta i denne samanhengen. Vidare ser ein at musikarane sjølve er ei hardtarbeidande gruppe, på lik linje med andre utøvande musikarar.

Forståinga for kva som ligg bak ei framføring innan dette musikkfeltet er relevant for å få eit vurderingsgrunnlag av denne typen musikk. Eit avsluttande spørsmål som ein kan stille seg, er om det eigentleg er naudsynt å skulle forstå all kunst og musikk. Vi må ha noko å undre oss over i tida framover. Denne masteroppgåva syner i alle høver at Maja Ratkje, Stian Westerhus og Lasse Marhaug kjem til å presse sine eigne grenser for kva som er mogleg, akseptert og ynskjeleg også i framtida.

6 Kjeldeliste

- Bailey, Derek. (1993). *Improvisation : its nature and practice in music*. New York: Da Capo Press.
- Barker, Chris. (2012). *Cultural studies : theory and practice* (4th ed. utg.). Los Angeles: Sage.
- Baskerville, John D. (1994). Free Jazz: A Reflection of Black Power Ideology. *Journal of Black Studies*, 24(4), 484-497.
- Berge, Andrea Rydin. (2009). *Friimprovisasjon : hva er friimprovisasjon og hvilke prosesser er sentrale når man jobber som utøver av denne musikken?* : Masteroppgave i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo.
- Berliner, Paul. (1994). *Thinking in jazz : the infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Borgo, David. (2002). Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music. *Black Music Research Journal*, 22(2), 165-188. doi: 10.2307/1519955
- Bruno Nettl, et al. (2014). *Improvisation*: Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738> [11.04.17].
- Burkholder, J. Peter, Palisca, Claude V., & Grout, Donald Jay. (2010). *A history of western music* (8th ed. utg.). New York: Norton.
- Cassidy, Aaron and Einbond, Aaron. (2013). *Noise in and as music*: University of Huddersfield Press.
- Clarke, Eric, & Cook, Nicholas. (2004). *Empirical musicology : aims, methods, prospects*. Oxford: Oxford University Press.
- Dillan, Lisa. (2008). *Improvisasjon : kunsten å øve på noe som ikke eksisterer*. Masteroppgave ved Norges musikkhøgskole: L. Dillan.
- Drott, Eric. (2008). Free Jazz and the French Critic. *Journal of the American Musicological Society*, 61(3), 541-581. doi: 10.1525/jm.2008.61.3.541
- Duch, Michael Francis. (2010). *Free improvisation - method and genre : artistic research in free improvisation in experimental music*. Trondheim: NTNU, Department of Music.
- Emilsen, Ann-Sofi S. (2013). Lasse Marhaug. Hentet fra https://snl.no/Lasse_Marhaug [21.02.17]

- Hegarty, Paul. (2007). *Noise, music : a history*. New York: Continuum.
- Hersch, Charles. (1995). 'Let Freedom Ring!' Free Jazz and African-American Politics. *Cultural Critique*, 32(0), 97-123. doi: 10.2307/1354532
- Hovinbole, Tom (Forfatter). (2004). Nor Noise: 12 Expressions About Noise Music [Video, Documentary]. I Pastiche Films (Produsent).
http://ubu.com/film/hovinbole_noise.html: [OHM] Records.
- Jost, Ekkehard. (1994). *Free Jazz*. New York: Da Capo Press.
- Kvale, Steinar, & Brinkmann, Svend. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (Tone Margaret Anderssen & Johan Rygge, Overs. 3. utg., 2. oppl. utg.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Malt, Ulrik, & Tranøy, Knut Erik. (2015). Empiri. I Store norske leksikon. Hentet fra <https://snl.no/empiri> [28.03.2017]
- Marhaug, Lasse. (2016a). Biography. Hentet fra <http://lassemarhaug.no/biography/> [Lastet ned og lest 07.02.17]
- Marhaug, Lasse. (2016b). Discography. Hentet fra <http://lassemarhaug.no/discography/> [Lastet ned og lest 07.02.17]
- Marhaug, Lasse. (2016c). Intervju med Lasse Marhaug. I Torgeir Hovden Standal (Red.).
- Nilssen-Love, Paal. (2017). Biography. Hentet fra <http://www.paalnilssen-love.com/biography.php> [21.02.17]
- Nyman, Michael. (1999). *Experimental music : Cage and beyond* (2nd ed. utg.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Opsvik, Olav Øyehaug. (2014). *Forgrunnsmusikken - Om frijazz i Noreg*. Masteroppgave i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo.
- Opsvik, Olav Øyehaug. (2016). Med studioet som bærbart instrument, *Ballade.no*. Lastet ned fra <http://www.ballade.no/sak/med-studioet-som-baerbart-instrument/> [01.02.17]
- Ratkje, Maja Solveig Kjelstrup. (2013). *Eksperimentell kvinneglam : erfaringer fra avantgarde-musikken* (Vol. 11). Oslo: Aschehoug.
- Ratkje, Maja Solveig Kjelstrup. (2016a). Current Projects - SPUNK. Hentet fra <http://ratkje.no/current-projects/spunk/> [13.02.17]
- Ratkje, Maja Solveig Kjelstrup. (2016b). Intervju med Maja Ratkje. I Torgeir Hovden Standal (Red.).
- Ratkje, Maja Solveig Kjelstrup. (2016c). Timeline (Norwegian). Hentet fra <http://ratkje.no/bio/pa-nynorsk/> [07.02.17]

- Russolo, Luigi. (1967). *The Art of Noise (Futurist manifesto, 1913)* (Robert Filliou, Overs.). Great Bear Pamphlet: Something Else Press.
- Samson, Jim. *Avant garde*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Lastet ned fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01573> [08.02.17]
- Schuller, Gunther. *Coleman, Ornette*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Lastet ned fra <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06079> [09.02.17]
- Skåncke-Knutsen, Arvid. (2004). Lasse Marhaug: Hot Action Sexy Karaoke Music for Loving. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/lasse-marhaug-hot-action-sexy-karaoke-music-for-loving/> [21.02.17]
- Solstad, Stein Helge. (2015). *Strategies in jazz guitar improvisation*. (2015:7), ph.d, Norwegian Academy of Music, Oslo.
- Subradar.no. (2014). Subradar meets Evan Parker - Interview (September 2014). <https://vimeo.com/99322616> [12.02.17].
- Talkington, Fiona. (2016). Stian Westerhus in conversation with Fiona Talkington. Hentet fra http://stianwesterhus.com/Wordpress/-/!?page_id=113 [07.02.17]
- Toynbee, Jason. (2000). *Making popular music : musicians, creativity and institutions*. London: Arnold.
- Wadel, Cato, & Fuglestad, Otto Laurits. (2014). *Feltarbeid i egen kultur* (Rev. utg. av Carl Cato Wadel og Otto Laurits Fuglestad. utg.). Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Watson, Ben. (2004). *Derek Bailey and the story of free improvisation*. London ; New York: Verso.
- Westerhus, Stian. (2010). Discography. Hentet fra http://stianwesterhus.com/Wordpress/-/!?page_id=15 [12.02.17]
- Westerhus, Stian. (2017). Intervju med Stian Westerhus. I Torgeir Hovden Standal (Red.). Wikipedia. Lasse Marhaug. Hentet fra https://en.wikipedia.org/wiki/Lasse_Marhaug [21.02.17]
- Ølnes, Njål. (2016). *Frå små teikn til store former: Analysar av det improviserte samspelet med hjelp av auditiv sonologi*. (Ph.D), Norges Musikkhøgskole.