

## UTVIDING AV DET KOLLEKTIVE MINNET

### - Ei undersøking av metodar for å utvikle det improviserte samspelet i band som jobbar saman over tid

#### INTRODUKSJON

Eg vil i dette postdoktor-prosjektet ta utgangspunkt i mi nyleg avslutta ph.d.-avhandling, som tek føre seg korleis formutvikling og kommunikasjon skjer i eit friimprovisert samspel, nærare bestemt i jazzkvartetten BMX. Eg sender ved eit kort samandrag av avhandlinga.

Der avhandlinga gir ei deskriptiv framstilling av det improviserte samspelet til BMX, altså prøver å atterkalle kva som skjedde ved hjelp av auditiv sonologi-analysar av den innspelte improviserte musikken, vil eg i dette forskingsprosjektet gå eit steg vidare, ved å ta analysane attende til praksis, det improviserte samspelet, til muskarane:

På kva måte vil ei medviten jobbing med form, struktur, samhandling og klangkaraktarar i ein *ensemblesamanheng* påverke den intuitive improvisasjonsprosessen?

Som postdoktor ved ein høgare institusjon for jazz, ønskjer eg å bruke fagmiljøet aktivt i forskinga, slik at kunnskapen som vert utvikla vert integrert og teken i bruk i miljøet, og på den måten vert ein del av den reiskapen og kunnskapen som fagmiljøet rår over. Eg ser for meg muskarane i dette tilfellet vera utvalte jazzstudentar, som eg vil følgje i ensemble- og konsertsituasjonar over lengre tid. Saman med desse studentane vil eg òg trekke inn erfarne improvisasjonsmuskarar som ei referansegruppe til prosjektet, inkludert muskarar som er lærarar ved skulen.

Det eg vil undersøke i dette prosjektet er korleis me aktivt kan bruke vårt minnesarbeid opp mot den intuitive improvisasjonen. Eg viser i avhandlinga at *under* det spontane og intuitive samspelet i BMX, ligg lag med læring og kollektiv erfaring. Når det improviserte samspelet vert komplekst, kollektivt og nærmar seg det automatiserte og sjølvspelende, ligg her lag med tidlegare erfaringar under som styrer oss i det me høyrer og i det me spelar.

Intuisjon, seier Herbert Simon, er ikkje anna enn det å kjenne att (noko):

*The situation has provided a cue; this cue has given the expert access to information stored in memory, and the information provides the answer. Intuition is nothing more and nothing less than recognition (Kahneman 2011:237).*

Intuisjonen er då ikkje lenger ein mystisk storleik, men ei konkret sambinding til minnet vårt. Og av dette kan ein trekke to viktige slutningar som har å gjere med det improviserte samspelet:

- Om intuisjonen er basert på å kjenna att lagra erfaringar og lagra minner, må mengda av trening og øving på situasjonar som liknar den aktuelle situasjonen, vera avgjerande for resultatet.
- Om det å observere teiknet («the cue») i ein situasjon er den utløysande faktoren for å kjenne att ein situasjon, må evna til å registrere slike teikn vera ei avgjerande ferdigheit.

Ved medvitent å trekke fram og øve på ulike posisjonar i samspelet, *rollar*, klangkarakterar og ulike formbyggande eigenskapar, vil eg sjå om dette avspeglar seg i dei seinare improvisasjonane.

Dette prosjektet, slik det er tenkt, meiner eg vil kunna utvikle ny utøvarkunnskap på høgaste nivå. Likeins kan dette forskingsprosjektet, som undersøker meir om samanhengen mellom medviten læring og intuitiv musisering, vera eit bidrag til forståinga av handverket improvisasjon.

## PROBLEMSTILLING - FORSKINGSSPØRSMÅL

Der ph.d.-avhandlinga mi spesifikt tek føre seg det friimproviserte samspelet, vil eg i mitt postdoktorprosjekt bruke eit breiare improvisasjonsomgrep. Det vil framleis vera snakk om musikk som har improvisasjon som arbeidsmåte, men eg vil definere improvisasjon slik Even Ruud her gjer det:

*Improvisation means process oriented activities where the relation between two or more persons is regulated through a common configuration and exploration of musical elements. Music will here consist of the common musical work that happens in the process. (Ruud 2010:75f).*

Denne definisjonen av improvisasjon femner både såkalla idiomatisk og ikkje-idiomatisk improvisasjon. Den legg vekt på den felles utforskinga av musikalsk materiale som skjer mellom to eller fleire spelarar. Og den legg vekt på den felles konfigurasjonen, samanstillinga av musikalske element; den felles skapande aktiviteten.

Det er nettopp dette spennet mellom dei gitte, planlagde strukturane og den spontane konfigurasjonen av musikalske strukturar, mitt prosjekt har som mål å utforske.

Høvet mellom strategi og spontanitet, mellom det kalkulerande og det intuitive, inneheld problemstillingar som er evige for improvisasjonskunsten:

- Kan ein øve på å vera spontan og intuitiv?
- Er det å gjere musikarane medvitne om sin eigen posisjon i samspelet, si eiga klangbruk og mulege formbyggande prosessar i bandet vera ein hemske for kreativ og spontan musisering, eller er det tvert imot ein føresetnad?
- Er fri improvisasjon, med sin korte lyttehorisont, ein totalt annan prosess enn meir formbunden improvisasjon, med ein lengre lyttehorisont?

Å ha improvisasjon som arbeidsmåte i eit band kan vera krevjande. Dette er samspelsprosessar som ein jo gjerne vil skal vera spontane og organiske. Det er fort gjort å hamne i ei av to grøfter: Enten at det skrivne, musikalske stoffet er så vanskeleg at ein aldri kjem lenger enn til å lære seg låtar og ulike avtalte deler, og aldri får tid til å jobbe med sjølve den improvisatoriske prosessen. Eller at ein har så lite materiale og så lause skisser at det å jobbe med improvisasjon på øverommet kjennest feil; det er betre å spare overskotet til konserten!

Improvisasjonar vil finne stad i spennet mellom ei kortsiktig lytting her-og-no og ei meir langsiktig og planlagt lytting. *Avtalte* idear, former og stader ein *ønskjer seg innom* vil utfordre den lyttinga som skjer i det aktuelle *no*. Eit forsøk på å tvinge fram bestemte eller kompliserte former kan fort ende med at ein ikkje er merksam på dei teikna og dei musikalske ideane som medspelarane kjem med i augneblinken.

Samstundes kan ei for kortsiktig lyttehorisont gjere at samspelet vert automatisert, at me går til dei stadene me kjenner og har vore på før, utan at me er medvitne om dette, som Sidsel Endresen her skildrar:

*”Med noen [langvarige samarbeid] har vi hatt en del konstruktive «øvelser», hvor vi har jobbet med å henge opp forbudsskilt: «Vi får ikke lov til å gå der, for der går vi alltid!» En opplever at det etterhvert har skjedd en automatisert adferd i samspillet, og når det blir tilstrekkelig irriterende, må en ta i tu med det. [...] Vi har jobbet med å «handicappe oss selv», hindre oss i å gjøre ting vi har vært vant med å gjøre sammen.” (transkribert intervju frå symposiet *On the Edge?* – NMH 27.03.2014)*

Dei meir generelle spørsmåla eg stilte i starten, vil eg her konkretisere ned til ei *problemstilling med meir praktiske forskingsspørsmål*; dei spørsmåla eg vil søke å svare på gjennom dette forskingsprosjektet:

### **Kan det å gjere medvitent roller og åtferd i samspelet, bruken av klangkaraktarar og formbyggande element, endre dei spontane vala ein tek i seinare improvisasjonar?**

1. Korleis kan eit ensemble trenast medvitent på ulike formbyggande prosessar, slik at ”heile skalaen, frå enkle former til komplekse former” seinare kan inngå som ein naturleg og spontan del av improvisasjonane?
2. Vil ei slik medviten trening på formelement, påverke kommunikasjonen i eit improviserande band, når det kjem til felles referansar, ”peikarar” og teikn?
3. Dersom klangkaraktarar heng saman med kva rollar ein tek i samspelet, vil då ei utforskning og utvikling av nye klangkaraktarar kunne skape meir variasjon i rollebruk og rollefordeling i ensemblet?
4. Vil endringar i rollebruk og rollefordeling vidare medføre endringar for dei estetiske vala ensemblet tek?

## KONTEKST: JAZZSAMPEL

### *Improvisasjon – eit handverk*

Universitets- og høgskulemiljøet har dei siste åra i stor grad omfamna jazzen som eit eige spennande fagfelt; det har dukka opp jazzlinjer på nær kvart einaste universitet og kvar høgskule av ein viss storleik. Men kjærleiken er ikkje heilt gjengjeldt: Det eksisterer ein viss motstand og aversjon i det utvida jazzmiljøet mot det å bli kategorisert, analysert og avkledd sine mønster og sanningar.

Kva botnar den i, denne frykta for å sleppe laus analysar, omgrep og systematisering av musikken? Det er nok ei blanding av ei felles kulturell frykt hjå musikarar og ein kjærleik til det musikaren Jim Denley kallar for «carefully crafted music»<sup>1</sup>; musikk som i kollektiv einskap og i respekt for kvarandre er slipt til over tid. Idealet er den ikkje-verbale, handverkaren, som *kjenner*, ut frå rik erfaring og øving, når det er ’rett’:

*Their only notation is recording. They tell me – they handled the recording themselves, that they experimented with space and microphone placement – that they tried*

---

<sup>1</sup> Streifenjunko: *Sval Torv*. Sofa 539, 2012. Platekommentarer av Jim Denley.

*capturing this material a number of times, and each time, until now, were unsatisfied – that they don't talk much about the structures and systems – that playing and listening back is their compositional tool (ibid.).*

Ei vakker skildring av den tause kunnskapstileigninga. Eg har sjølv bakgrunn frå jazzlinja i Trondheim (NTNU)<sup>2</sup>. Denne jazzlinja, og då særleg gjennom arbeidet til John Pål Inderberg og Erling Aksdal, har alltid tona opp arbeidet med gehør og lytting. Målet er at musikk skal verte internalisert, lagt ned i kroppen og klinge med i sjølve musiseringa. Som Aksdal spissformulerer det: «Vi underviser ikke i improvisasjon men i gehør!»<sup>3</sup>

Dette er sjølv sagt ikkje nye metodar innan jazzundervisning, men ei presisering og ein konsekvent bruk av lytting, herming, kroppsleggjing av musikk gjennom å synge, klappe og slik gjere ei fysisk «avkodning» av musikken. Denne metoden er konsekvent i si tilnærming til musikk som eit auditivt fenomen, og dessutan svært atterhalden med å gjere musikken til gjenstand for abstrahering; det vera seg gjennom visuell eller skriftleg representasjon. På denne måten vil ein etterlate seg lite skriftleg materiale, og dermed vera avhengig av den fysiske, personlege overleveringen av musikalsk kunnskap.

Ofte vil den logiske, språklege kunnskapen kunne overførast kjapt, medan den kroppslege tileigninga av ferdigheitene kan bruke veker og år før den kjem på plass. I eit høgskulesystem er det fristande å pøse på med skriftleg, visuelt og auditivt materiale som studentane ikkje får tid til å følgje opp med fysisk/auditiv overføring og internalisering.

Det er ikkje tvil om at det fins ein grunnleggande skepsis i jazzmiljøet mot ei meir akademisk og teoretisk tilnærming til musikken. Ein sunn skepsis i ein tradisjon som har utmerka seg med si gehørbaserte, intuitive tilnærming. Mange har peika på det paradokset at i det ein vil setje ord på det ein erfarer musikalsk, opnar ein samtidig for ei undergraving av den same erfaringa: kroppsleg erfaring vert omdanna til kognitiv erfaring. Men samstundes må ein innsjå at om ein skal kunne reflektere rundt og dele dei erfaringane ein har frå det improviserte samspelet, må ein ty til eit munnleg og skriftleg språk. Den offentlege jazzsamtalen er fattig, kunnskapen om metodane er meir eller mindre tilfeldige og bærer til ein viss grad preg av å være hemmelege.

For musikarane er improvisasjon først og fremst ei praktisk erfaring og eit handverk, meir enn eit omgrep til bruk i pedagogikk og filosofi. Samspelet, improvisasjonen er på ein måte ein meir heilag prosess enn til dømes instrumentalteknikk eller harmonisk analyse. Det er her lettare å godta essay, intervju, filosofiske betraktningar og modellar frå metrologien, enn å gå konkret inn i det musikalske materialet.

## UTVIDING AV PROBLEMSTILLINGA

### *Improvisasjon – ein minneprosess*

Ulikt dei visuelle formene som me kan sjå og ta inn med ein gong, veks den musikalske forma fram ved hjelp av tida. Musikalsk form er slik meir i slekt med steinhoggaren sitt arbeid, der han sakte meislar ut ei form frå den store granitt- eller marmorblokka. Men kva skal forma førestille – det biletet som steinhoggaren hadde inni seg når han starta, eller har det vokse fram noko som ikkje ein gong steinhoggaren visste om på førehand?

Arbeidet med å *meisle ut* enten ein skulptur eller ei musikalsk form er ein *prosess*. Musikk er mykje det å vera i musikken si *tidsutfalding*. Å summere opp kva som skjer i sjølve prosessen,

---

<sup>2</sup> Eg tok der både ei utøvande bachelorgrad (1992) og ei utøvande mastergrad (2009).

<sup>3</sup> «Satsar feil». Intervju med Erling Aksdal. I: *Musikk-kultur* nr. 10, 2005.

har me ikkje tilgang til; det er for mange nyansar og dimensjonar som er borte når me ser attende. Det er dette fleirspektra fenomenet me peikar på når me seier at den musikalske kommunikasjonen eig ein *polytetisk karakter*.

Ein kan ha som eit utgangspunkt at musikken er eit polytetisk fenomen, men derfrå kan ein så starte å reflektere over det som ikkje kan reduserast; om prosessen, tidsutfoldinga, nærværet i lyd og i tid som berre ser ein kort horisont framover. For det som skjer i augneblinken er ikkje lausrive frå erfaringar og tankar som er tenkt utanfor denne augneblinken. Lag med læring ligg under og guidar oss i prosessen.

På den måten koplar prosjektet mitt seg attende, og inn att til det som skjer i augneblinken. Ei evne til *utvida lytting* grip inn som ei skapande kraft i prosessen fordi me lærer oss sjølve til å *høyre* etter noko me ikkje høyrde før. Protensjonen, dvs. ei aning om det som skal komme, inneheld eit kreativt element; me lyttar aktivt og kreativt fram i tid og føregrip det som skal komme.

Å lytte til noko som skal skje i ettertid høyrer ut som eit umuleg paradoks, men det er det me faktisk gjer i det improviserte samspelet. Her kjem fenomenologien oss til hjelp; eit musikalsk her-og-no står alltid i samheng med eit ekko frå det som var og ei forventning om det som skal komme. Musikken er ei utfolding i tid, eit emergent fenomen som er på veg mot si framtid. Den stoppar aldri opp; ideen om at improvisasjonen er notids-kunst er slik sett misvisande; musikken er alltid på veg. Å improvisere fritt kan då liknast med å ikkje blokkere for denne nære framtida; å akseptere at det uvisse i den vert noko anna enn det me først hadde sett føre oss.

Kva som avgjer om forventinga til det som skal komme resulterer i mulegheiter eller i blokkeringar, har sjølv sagt å gjere med motoriske og kognitive ferdigheiter; kva du har av mulegheiter på instrumentet, kor lett du kan uttrykke det du vil uttrykke. Og det du vil uttrykke er igjen avhengig av evna du har til å lytte. Lyttinga er som eit kart over mulegheiter, og lyttinga inngår i den skapande prosessen; om kartet er lite og eindimensjonalt eller stort og fleirdimensjonalt, avhenger av dine lytteferdigheiter. Ein av definisjonane på kreativitet er å kunne sjå mange løysingar på eit gitt problem. *Utvida lytting* er i musikalsk samheng ei slik problemløysande evne; den styrkar både dei perseptuelle og kognitive sidene, både det som har å gjere med å *høyre*, og evna til å oppfatte fleire mulege dimensjonar i musikken.

Ein seier gjerne at språket skapar røyndom, at måten me snakkar om eit fenomen på – til dømes «asylsøkar» – skapar vår oppfatning av kva dette fenomenet er. Slik vil eg seie at lyttinga skapar vår musikalske røyndom, at måten me lyttar på avgjer korleis me oppfattar musikken og klangane som står rundt oss.

Gitt no at lyttinga inngår i klangproduksjonen og at sjølve prosessen med å improvisere er ein prosess med automatiserte trekk, gir dette to mulege utfordringar: At forventinga om visse, føretrekte former vil kunne hemme og blokkere samspelet, fordi ein lyttar for langt fram og ikkje er til stades i den aktuelle klangen. Eller at lytting til berre her-og-no-kvalitetane ved musikken vil avskjere mulegheita for å skape lengre former, medan ein vert kasta hit og dit i ukontrollerte stimulus-respons-rørsler.

Analysane mine i avhandlinga avslørte at i dette her-og-no-tilværet, den protentive, korte tidshorisonten, så må det likevel ha lege bak eit medvit om ein lengre tidshorisont, der ein deltek i utfoldinga av ein musikalsk gestalt; og i fullføringa av ein gestalt, og i problematiseringa av ein gestalt.

Det arbeidet eg har gjort kan skildrast som ei «musikalsk psykoanalyse», der eg er på jakt etter dei underliggande motiva og mekanismene til at me handlar som me gjer, i den aktuelle samspelsfasen; at ei viss handling oppfylte eit visst formål; at ein har hatt umedvitne eller «før-medvitne» motiv med spelninga. I sjølve prosessen, den improviserande her-og-no-stunda, tek me impulsive val, me svarar på og relaterer oss til den omsluttande klangen me er ein del av. Her er ikkje muleg å spørje «kvifor gjorde du det du nettopp gjorde no?» Me er i ein straum av hendingar i ei flytande tid, me er i *flyt*, og tek alle val spontant og intuitivt.

## METODEGREP OG PRAKTISK INNRETNING AV FORSKINGA

### *Forskningsdesign*

Dette forskningsprosjektet er som sagt tenkt å ta utgangspunkt i *ensemblet*. Eg ser føre meg å følgje tre faste ensemble av litt ulik karakter: trio, kvartett og kvintett. Med og utan vokal, med og utan blås. Aller helst ville eg ha følgt 2.-3. års studentar som har blitt litt kjent med kvarandre og studieplassen, eventuelt grupper frå masterutdanninga, men det vil vera eit poeng å følgje dei i tre år, så her må ein sjå på ulike moglegheiter utifrå kva studieprogram som passar.

Prosjektet bør vera forankra i det praktiske improvisasjonsmiljøet: Inn i dette ensemblelaboratoriet tenkjer eg å ta med meg erfarne fagfolk som ei referansegruppe. Desse skal sjå kritisk på språkbruk, instruksjon og musikalsk utkomme. Dei kan - og bør - komme med viktige innspel til forbetringar; idear ein kan forfølgje. Aktuelle personar kan vera Sidsel Endresen, professor ved NMH, som eg har snakka med om prosjektet og som er positiv til å bli med; Thomas T Dahl, som eg har jobba musikalsk med i 20 år og som er førsteamanuensis ved Griegakademiet i Bergen; Eirik Hegdal, førsteamanuensis ved jazzlinja NTNU.

Opp mot denne referansegruppa vil eg gjerne ha ei anna referansegruppe, som ser på korleis det vitskapelege i prosjektet kjem fram. Korleis publisere resultat? Korleis forankre prosjektet i eksisterande fagmiljø, nasjonalt og internasjonalt? Korleis sørgje for at funn og framgangsmåtar held ein vitskapeleg standard? Eventuelt: *skal* prosjektet halde seg innanfor standardar frå musikkvitskapen eller skal prosjektet helle meir over i «artistic research»? I denne referansegruppa ser eg for meg min rettleiar og mentor frå NMH, professor Lasse Thoresen. Han er svært positiv til å sjå nærare på korleis ein kan utvikle auditiv sonologi-analyse inn mot improvisasjonsfeltet. Andre aktuelle personar i denne gruppa vil avhenge av kva type prosjekt dette totalt sett blir, og kva institusjon eg vert knytt opp til.

## AUDITIV SONOLOGI-ANALYSE SOM REISKAP FOR IMPROVISASJONSMUSIKAREN

Auditiv sonologi kan seiast å vera ein *dynamisk hermeneutiske metode*; ei veksling mellom lyttande analyse, refleksjon, utøving av musikk og så på nytt attende til den lyttande analysen og ny refleksjon. Det er gjennom ein slik vekslende bruk at auditiv sonologi-analyse kan komme musikaren, komponisten og ensemblelæraren best til gode.

Auditiv sonologi-analyse kan skildrast som eit lyttepartitur; ein kan i analysane skildre korleis «musikken rører seg i tid», biletgjere korleis musikken tek form, endrar form og sluttar form i ei tidslinje.

*By acquiring the capability of changing consciously between different listener foci or intentions, practitioners expand their power of musical conception, which, when fully integrated into the mind of musicians or composers, increases their potential for shaping music in a convincing way. Thus the fruits of using the methods of Aural Sonology can be reaped relatively quickly, and knowledge and insights gained can easily be transferred to interpretation and creation of music. (Thoresen 2015:225).*

Thoresen antyder her at det i vekslinga mellom den intensjonale lyttinga ein gjer i analysearbeidet og utøvinga som musikal eller komponist, skjer ei auke i musikalsk innsikt og kunnskap som kjem den utøvande musikaren til gode, og gjer det muleg å skape det han kallar «overtydande musikk».

Auditiv sonologi er ei form for konsentrert lytting til bestemte sider av musikken, der ein er gitt ei oppgåve: Beskriv klangkarakterane, beskriv formdanninga, beskriv dynamikken i

musikken osv. På eit vis minner dette om korleis ein tradisjonelt har lært seg å spele jazzmusikk gjennom nitid lytting til førebileter på plater. Gjennom ei repeterande lytting og ei stadig konkretisering av kva ein høyrer, vil ein få med seg stadig fleire nyansar av spelet. Og om dette vert gjort i ei veksling med å utøve på instrumentet, vil lyttinga – gehøret ein har opparbeida seg – vera det kartet eller den «indre stemma» som guidar ein i arbeidet.

Dette er eit praktisk, lyttande arbeid, og ved å imitere det ein høyrer på plata får ein *indirekte* ei førestilling av formene som musikken er bygd rundt. I auditiv sonologi vert det kravd at ein høyrer meir *medvitent* etter desse større formsegmenta og formtransformasjonane. Denne konkrete lyttinga etter større tidssegment er ny, i høve det tradisjonelle imitasjonsarbeidet eg har skissert over. Og dette er eit viktig bidrag til improvisasjonsmusikaren; å verte medviten om formoppbygging og større musikalske segment, å kunne lytte med større tidshorisont. Spesielt når den improviserte musikken forlèt dei tradisjonelle formene og gir seg i kast med klangimprovisasjonar, vil denne evna til å betrakte større formelement kunne vera til hjelp i den musikalske navigeringa.

Som nemnt ligg det naturleg i ein friimprovisasjon å ha ein kort tidshorisont i lyttinga; jo fleire musikalske hendingar som skjer rundt deg, desto meir automatisert vert spelet.

Friimprovisasjon er impulsstyrt, spontan og intuitiv, men som Kahneman (2011) har synt så kan me ikkje stole på at intuisjonen alltid tek *rette val*, berre dei *lettaste vala*. Me vel det som me har gjort før og som me veit fungerer, og skal me gå imot dette må me gå aktivt inn å overstyre dei impulsane me har.

Auditiv sonologi-analyse kan her komme til hjelp ved å konkretisere og peike på kva som *faktisk* skjer i samspelet; kva verkemiddel ein *vanlegvis* brukar, kva klangkaraktarar ein nyttar, kva posisjonar den enkelte spelaren tek i samspelet, og kva formdanningar og formtransformasjonar bandet utviklar i saman. På denne måten er analysearbeidet frigjerande i høve improvisasjonsarbeidet; ein analyse kan gje idear og innspel til endra atferd, den kan peike på manglar, eller avgrensingar i klangbruk og samspelsposisjonar. Og denne informasjonen kan ein ta med seg vidare i øvingsarbeidet, både på instrumentet og i samspelet.

## ENSEMBLET SOM LABORATORIUM – NOKRE PRAKTISKE EKSEMPEL

Som nemnt så er dette tenkt som eit svært praktisk forskingsprosjekt, der *praksisen improvisasjon* skal undersøkast. Og då er det viktig å undersøke denne praksisen der den finn naturleg stad: i ensemblet, på øvingsrommet, i konsertlokalet. Det vil vera naturleg å gjere lydopptak og videoopptak av mykje av denne forskinga. Lydopptak vil danne grunnlaget for auditiv sonologi-analysar, medan videoopptak kan danne grunnlaget for refleksjonar, diskusjonar og oppfatningar om instruksjonar og oppgåver som vert gitt musikarane.

Eg har parallelt med avhandlinga mi jobba som ensemblelærer på høgskular – og som ”rettleiar” for nokre band utanfor høgskulesystemet, m.a. *Albatros*<sup>4</sup>, *Monkey Plot* og *Moskus*<sup>4</sup>. Her har eg prøvd ut litt av dei ideane og metodane som eg no vil teste ut i eit forskingsprosjekt. I det følgjande kjem det nokre eksempel, men ettersom prosjektet er tenkt som ein open prosess, vert dette berre små illustrasjonar på korleis eg kan komme til å jobbe med dei nye ensemble:

---

<sup>4</sup> Albatros: André Roligheten (saksofonar og klarinettar), Eyolf Dahle (piano).

Monkey Plot: Christian Winther (gitar), Jan Martin Gismervik (trommer), Magnus Nergaard (bass).

Moskus: Anja Lauvdahl (piano), Hans Hulbækmo (trommer), Fredrik Luhr Dietrichson (bass).

A. *Ensembleundervisning på jazzlinja NTNU, 3. klasse, 10 studentar – arbeid med komplekse formelement*

Dei to første ensembledagane brukte me til å lære låta «Four Winds» av D. Holland; ei låt som må seiest å ha gått inn i standardrepertoaret etterkvart, sjølv med sine rytmiske krumspring. Låta er ei melodilinje oppå ei basslinje og med skiftande rytmisk underdeling; den vekslar mellom 2/4-, 3/4- og 4/4-dels takt og mellom to mot tre-figurar og jamne åttedelar og fjerdedelar.

Me lærte låta på øyret, song tostemt saman med eit stadig meir avansert rytmisk komp (klappa og trampa). To dagar på å lære ei låt kan høyrast svært lenge ut, men ideen denne gongen var å internalisere denne låta i gehøret, å kunne kroppsleggjere den så godt som råd var. Det var her eit poeng at me ikkje skulle lære den på instrumentet, berre via song og tramp/klapp. I staden for å starte med å improvisere over melodi/basslinje, starta me med å improvisere trommespel; spelte "trommesoloar" medan me tviheldt på låta sin struktur.

Etter andre dag fekk alle studentane i oppgåve å lage små skisser heime, med utgangspunkt i låta me hadde jobba med i to dagar. Denne gongen på instrumentet. Skissene kunne ta utgangspunkt i det rytmiske ved låta eller det harmoniske eller det melodiske; fritt val. Poenget var å ta utgangspunkt i gehøret og minnet når ein laga desse små skissene.

Tredje dag møttest me igjen; gjorde oss klar til å spele saman i ensemble, med instrumenta. Me spelte ikkje låta, men gjekk rett på ein lang improvisasjon basert på skissene som studentane hadde laga. Nokre var fleirstemte, skrivne ned på notar, men dei fleste var små «celler» som kvar enkelt memorerte for seg sjølv. Før eg avslører korleis det gjekk, vil eg berre dvele litt ved denne metoden, som eg vil kalle «spøkelseslåta»:

Eg må først presisere at me gjerne kunne ha spelt på låta. Men mi tidlegare erfaring med å bruke denne låta var at den stramme strukturen på den låser fast samspelet. Dei sterke strukturane gjer det svært vanskeleg å gå ut av dei for så å komme inn igjen. Det er illustrerande at på originalplata, *Conference of the Birds (1972)*, så spelar bandet temaet eit par gonger før dei fyk rett ut i ein fri improvisasjon som berre unntaksvis ber med seg spor av låta. Utfordringa, slik eg såg det, var å lage ein improvisasjon som faktisk hadde noko med låta å gjere.

Ved å bruke denne låta som ein felles referanse, eit felles minne og ei felles oppleving, frigjorde me ei veldig skaparkraft. Improvisasjonen bar preg av klare formstrukturar, svært logiske overgangar og ei veldig konsentrert lytting til det materialet som vart presentert. Improvisasjonen lei ikkje under det som ofte skjer i kollektive improvisasjonar med mange musikarar; at det vart veldig mykje hermeleik og enten totalt fragmentarisk eller totalt unisont.

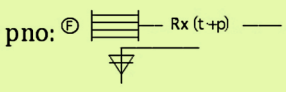
B. *Instruksjon med Albatrosh – praktisk bruk av auditiv sonologi*

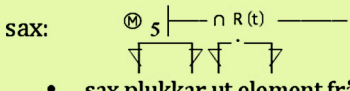
Dette var to dagar med jobbing, der eg hadde invitert Albatrosh til å vera «forsøkskaninar», etter at me hadde hatt liknande undervisningsopplegg i samband med deira utøvande master på NMH. Eg spelte ikkje sjølv i denne samanhengen, berre høyrte på, skisserte ei blanding av spontan auditiv sonologi-analyse og små notat i margen etterkvart som dei spelte. Albatrosh nyttar ofte svært gjennom-komponerte tema som utgangspunkt for improvisasjonane, men desse to dagane spelte dei berre «fritt».



Her eit lite utdrag frå skisseboka mi:

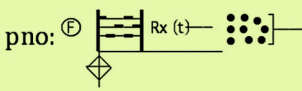
**Impro I:**

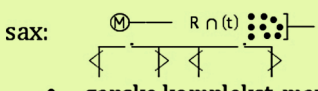
pno: 

sax: 

- sax plukkar ut element frå pno, fragmentering.
- jobbar med same tone, pulsering.
- aktiv bruk av dynamikk: dynamikk framfor form.

**Impro II:**

pno: 

sax: 

- ganske komplekst, mange mylderløp og motgåande rørsler.
- sax plukkar opp fragment frå pianospelet og set dei i omløp.

Denne raske, skissemessige måten å få eit overblikk av improvisasjonen som utspelar seg, er eit stykke utanfor slik som ein vanlegvis brukar auditiv sonologi. Men den kan vera eit godt reiskap for å hugse klangkarakterar, formutvikling og kven som er i framgrunn og bakgrunn undervegs.

Første improvisasjonen viser at piano startar med store klanger, akkordar og at han set ein tonalitet og puls som vert bestemmande for improvisasjonen. Saksofonen legg seg meir i ein mellomgrunn, i eit høgt register, og spelar på deler av tonaliteten til piano.

Andre improvisasjon består av mylderklanger; her raske rørsler som er vanskelege å føresjå og difor nokså komplekse. Igjen er piano den som tek ei leiarrøle, presenterer tonalitet og ide og som styrer formutviklinga undervegs. Saksofonen legg seg på motrørsler, fyller ut og kontrasterer. Han spelar delvis på tonaliteten til piano.

Albatros er ein duo som er svært samspelte, som har spela i lag sidan dei gjekk på musikklinja på vidaregåande. Samspelet er virtuost og med ein fantastisk teknisk kontroll over materialet. Slik sett kan det vera vanskeleg å gå inn og *meine* noko bestemt om musikken. Men her kjem desse små analysane meg til hjelp; poenget er ikkje om dette er bra spelt eller ikkje (det er bra spelt!), men å gjere spelarane merksame på mønster som gjentek seg umedviten, verte meir klar over automatiske spelemåtar som har fått setje seg som «standardar» gjennom desse åra med samspel.

Og sjølv desse to små analysane avslører eit mønster som etterkvart vart nokså tydeleg; pianisten tek føringa på dei aller fleste improvisasjonane; legg eit tonalt, harmonisk og rytmisk grunnlag for improvisasjonen. Saksofonisten tek ofte den støttande, klangskapande rollen; ventar så å seie på at pianisten tek initiativet, før han komplementærar.

Opgåver: Pianisten skal prøve å finne klangkarakterar og spelemåtar som ikkje tek framgrunn med ein gong. Prøve ut ei meir støttande rolle og la saksofonisten ta leiinga. Pianisten skal

prøve å ikkje definere det tonale og harmoniske grunnlaget, men heller vera meir klangskapande *rundt* saksofonisten.

Dette viste seg å verte ei stor oppgåve; det var nærast fysisk vondt for pianisten å gi frå seg styringa av den musikalske utviklinga. Medan saksofonisten var veldig uvan med å leie framdrifta; å *skulle* gå frå ein plass til neste. I tillegg kom utfordringa med å finna eigna klangkarakterar som for pianisten sin del skulle fungere meir teksturskapande, ikkje ta merksemda til lyttaren. Dette er utfordrande på piano utan å måtte gå vegen om preparering av instrumentet. Men det er eit svært konkret arbeid. Pianisten her løyste mykje med å spele på ein måte som i sonologien vert kalla «paradoksal kompleksitet» (Thoresen 2015:457): Det refererer til eit lydobjekt med myriadar av små detaljar, men der det totale, perseptuelle inntrykket er enkelt. Også ein meir aktiv bruk av pedal og meir differensierte anslag hjelpte til å lage teksturliknande klangar som la seg meir i bakgrunnen.

Saksofonisten på si side måtte finne ut korleis han skulle få fram ein meir tydeleg spelestil, ein som var lett å oppfatte og følgje. Her handla det mykje om framdrift, å kunne halde på konkrete idear, å plassere frasar slik at dei tok ein naturleg framgrunn. Etter år med rollen som den som følgjer, er det ei ganske vanskeleg oppgåve å skulle snu dette på ein time eller to.

## MÅLSETJING

Mitt hovudmål med denne studien er å finne ut meir om dei prosessane som ligg til grunn for dei intuitive vala me tek i eit improvisert samspel.

Ei målsetjing for arbeidet med denne studien er at den skal bidra til at praktiske samspelsmetodar vert utvikla i eit nært samarbeid mellom forskning og utøving. Det er eit ønske at desse metodane vert skapt i møtet mellom erfarne improvisasjonsmusikarar, kommande improvisasjonsmusikarar og eit nasjonalt og internasjonalt forskingsmiljø. Det er ei målsetjing at forskinga skal kunne takast i bruk av jazzmiljøet og ikkje berre leve sitt eige liv i forskartidsskrift og på forskarkongressar.

Det er òg ei målsetjing at dette prosjektet skal bidra til å auke respekten for og kunnskapen om kor viktig sjølve samspelet er for sjangeren improvisasjonsmusikk. Om muleg vil dette også påverke fordeling av ressursar innan høgskuleutdanninga slik at det vert lagt nok ressursar i ensembleundervisninga.

Eg har også som mål å auka tilfanget i språket rundt jazzsamspel, og vera med på å opne samtalen mot andre sjangrar og andre kunstformer.

Ved å gjere greie for og syne bruken av analysemetoden auditiv sonologi, vil eg tilføre improvisasjonsfeltet ein reiskap som eg meiner vil verke utviklande på arbeidet med improvisasjon, både i utøvande samanheng og i undervisning.

## FRAMDRIFTS- OG PUBLISERINGSPLAN

Praktisk framdriftsplan på forskinga vert laga i samråd med leiinga av instituttet/seksjonen/linja på den institusjonen postdoktorprosjektet vert knytt opp til, ettersom det vil gripe inn i studia til nokre av studentane.

Eit slikt praktisk forskingsprosjekt bør også kunne visast fram i ei praktisk form. Difor bør artiklar og tekstar innehalde musikkeksempel, konsertopptak og analysefilmar.

Korhen det er aktuelt å publisere, er enno uklart. Men eg held mulegheita open for å publisere i både norskspråklege og engelskspråklege tidsskrift. Invitasjonar til å publisere artiklar vil ofte komme i kjølvatnet av symposium og konferansar der ein presenterer forskinga si.

Aktuelle symposium og forskarfora er til dømes PARSE, ein ny forskingsbiennale om artistic research som vert halde i Göteborg, den neste i 2017. Likeeins er det eit kommande symposium i emning på NMH i Oslo neste haust, «On The Edge?», som tek føre seg ulike praktiske problemstillingar innanfor improvisasjonsfeltet. Dette symposiet vart første gong arrangert i 2014 og der ein tok føre seg *improvisasjon som arbeidsmåte i band*.<sup>5</sup>

Ettersom eg nyttar analysemetoden *auditiv sonologi* aktivt inn i forskinga, er det også ein mulegheit at prosjektet presenterast i samband med den pågåande lanseringa av Lasse Thoresen sitt arbeid *Emergent Musical Forms: Aural Explorations*.

Det er naturleg at postdoktorprosjektet med jamne mellomrom vert presentert og demonstrert for fagmiljøet ved høgskulen/universitetet eg vert knytt opp til.

Når det gjeld framdrift, har eg som nemnt tenkt at dette prosjektet skal summerast opp med jamne mellomrom av ei forskingsfagleg referansegruppe. Dette for nettopp å sikre ei god framdrift av prosjektet og at publisering av materiale og oppfølging ut mot forskings- og utøvarmiljø vert teken hand om på ein god måte.

---

### LITTERATURLISTE:

Bailey, D. 1992 [1980]. *Improvisation, Its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo Press.

Kahneman, D. 2011. *Thinking: Fast and Slow*. London: Penguin.

Ruud, E. 1998. *Music Therapy: Improvisation, Communication and Culture*. Gilsum, New Hampshire: Barcelona Publishers.

Sokolowski, R. 2000. *Introduction to Phenomenology*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.

Thoresen, L. 2015. *Emergent Musical Forms: Aural Explorations*. Studies in Music of the University of Western Ontario. Vol. 24.

---

<sup>5</sup> Eg var sjølv med å arrangere 'On The Edge?' saman med Ivar Grydeland, i samarbeid med Arne Nordheim-senteret (NordArt) ved NMH.