

Indholdsfortegnelse

Indledning	3
Problemformulering	6
Metodevalg	6
Afgrænsning	9
Specialets struktur	10
Kap. 1: Improvisation som begreb	11
1.2 Improvisatorisk musikudøvelse – en begrebsafklaring	13
Kap.2: Erkendelsesteoretiske overvejelser	16
2.1 Sprogliggørelse af praktisk kunnen	17
2.2 Kropslig kunnen	19
2.2.1 Læring i et kropsligt perspektiv	21
2.2.2 Kroppen som det lærende og vidende subjekt	22
2.3 Kroppen improviserer	23
Kap. 3: Imitation som læringsform	25
3.1 Imitationsbegrebets historie	25
3.2 Imitationens refleksive tilsnit	28
3.3 Imitation som læringsform i den rytmiske musikkultur	30
3.3.1 Musikalsk mesterlære	33
Kap. 4: Øverummet	36
4.1 “Kunnen” og “viden” i øveprocessen	38
4.1.2 Improvisation ud fra ”viden om”	38
4.2 Udvikling af improvisatorisk kunnen	41
4.3 Det motoriske – kropsskema	42
4.3.1 Indlæring af bevægelse	45
4.3.2 Myten om improvisatorens bevidstløshed	46
4.3.3 Musik som bevægelse	47
4.4 Den indre melodi – det kognitive aspekt	49
4.4.1 Det mentale lydbillede og musikalsk udfoldelse	49
4.4.2 Den indre melodis kropslige resonans	50
4.5 Det emotionelle aspekt	53
4.6 Opsummering	54

Kap. 5: Koncertrummet	57
5.1 Intuitionsbegrebet.....	57
5.1.2 Jeg og mig	60
5.1.3 Rutineintuition og kreativtetsintuition	62
5.2 Intuitiv improvisation.....	63
5.3 Tre intuitive strategier	65
5.3.1 "Sing along with the fingers"	65
5.3.2 "Use the fingers to blurt out a thought"	66
5.3.3 "Singing with the fingers"	68
5.4 'Hørt improvisation' og anvendelsen af 'licks'	69
5.5 Bevidsthedsretning under udøvelsen.....	71
5.5.1 Improvisatorens primære opmærksomhedsfelt	73
5.6 Opsummering	75
Kap. 6: Improvisatoren som historiefortæller og komponist.....	77
6.1 At fortælle historier	77
6.1.2 At tage chancer: bevidsthedsbaserede og intuitive strategier	79
6.1.3 Vanens magt.....	82
6.2 Improvisation og komposition	84
6.2.1 Spørgsmålet om kropslig tilstedeværelse.....	86
6.2.2 Kreativitet – en dobbelt proces?.....	87
6.3 Kort opsummering	89
Kap. 7: Sammenfatning og konklusion	91
Summary in English.....	98
Litteraturliste.....	99
Appendiks	104
Interview med Henrik Sveidahl	104
Interview med Kresten Osgood.....	114

Indledning

Dette speciale beskæftiger sig med improvisatorisk musikudøvelse og udspringer af en undren og nysgerrighed omkring samspillet mellem krop og bevidsthed i den improvisatoriske praksisudfoldelse. I den eksisterende litteratur, der beskæftiger sig med processerne bag improvisation i musik, er kroppens rolle oftest underprioriteret eller slet ikke behandlet.¹ Specialet er således et bidrag til den eksisterende litteratur på området og fremstiller en kropsfilosofisk udlægning af processerne bag den improvisatoriske praksis. Formålet med specialet er at beskrive den læring, musikalske tænkning og 'kropslige medviden', der konstituerer den improvisatoriske kompetence. En forståelse af kroppens og bevidsthedens rolle i den improvisatoriske praksis, både under øvelse og udøvelse² kan levere ansatser til at arbejde mere gunstigt i de to situationer.

Forestil dig, at du interesserer dig for jazz, og at du har sat dig for at forbedre dine improvisatoriske evner på dit instrument. Du bliver nu stillet overfor følgende 3 muligheder:

1. Du anskaffer en lærebog i improvisation³ og tilegner dig en mængde analytisk viden om skalaer, akkorder og rytmiske strukturer. Denne viden omsætter du i den musikalske praksis og udbygger herved den improvisatoriske kunnen.
2. Du køber en CD med en af dine forbilleder – lytter til vedkommendes soloer og forsøger at imitere udvalgte steder eller evt. hele soloer.
3. Du opsøger en musiker, som improviserer på højeste niveau inden for den musikalske stil, som du synes allerbedst om, og indgår i en form for mesterlæreforhold hos vedkommende.

Hvilken tilgang ville du vælge – og hvor ville betingelserne for at forbedre den improvisatoriske evne være mest optimale?

Det er naturligvis vanskeligt at besvare spørgsmålet, og det er måske netop kendetegnende for forskellige musikere, at disse tre tilegnelsesformer optager forskellig plads i den

¹ Der findes dog litteratur, der til en vis grad behandler "kroppens rolle" i musikalsk improvisatorisk udfoldelse. Se bl.a. Sudnow, David (1978), *Ways of the Hand*, Rewritten Account, The MIT Press 2001, London og Berliner, Paul F. (1994), *Thinking in Jazz*, USA, The University of Chicago Press, Chicago. Begge kilder inddrages i specialet.

² Distinktionen mellem øvelse og udøvelse kan umiddelbar synes problematisk, idet man jo i en vis forstand også udøver, når man øver – og omvendt. Igennem specialets argumentation og struktur (med bl.a. forholdet mellem "øverum" og "koncertrum") begrundes dette analytiske skel mellem de to begreber.

³ Eksempelvis Levine, M. (1995), "The Jazz Theory book", USA, Sher Music Co.

individuelle læringshistorie. For nutidens musikere indgår alle 3 læringsituationer som oftest i processen med at udbygge de improvisatoriske evner, men sådan har det ikke altid været. Set i et musikhistorisk læringsperspektiv finder man en kronologisk udvikling i de forskellige tilegnelsesformer. Jazzmusikeren, der levede i starten af det 20. århundrede, var i bestræbelserne på at udvikle sin musikalske kunnen tvunget til at opsøge og indgå i den praksiskultur, hvor musikken udspillede sig. Her tilegnede han sig musikken i det direkte møde mellem mennesker – mellem elev og lærermester. I denne læringsform foregår tilegnelsen i høj grad i form af indlevelse, demonstrationer og deltagelse frem for abstrakte sproglige redegørelser og udlægninger af regelsæt for den musikalske praksisudfoldelse.

I takt med fonogrammet udbredelse blev det efterhånden muligt at tilegne sig musik uden at være tilstede i samme tid og rum som musikken. Ved at lytte til sine forbilleder på plade (eller en anden form for auditivt medie) kan man imitere deres musikalske frasering og udtryk uden at være i direkte kontakt med dem. Først indenfor de seneste årtier er udgivelserne af forskellige lærebøger i improvisation slået igennem som supplement til udviklingen af den improvisatoriske kunnen. Til gengæld er det gået stærkt med at få improvisationsreglerne skrevet ned i henhold til det musikteoretiske system.⁴ Lærebøgerne spænder fra transskription af soloer, til teoretiske udlægninger af vejledende regler for improvisation, til materiale med ”Play-a-long” musik. Denne udvikling har medført, at studiet af teori og regler udfra nodeeksempler i en lærebog ofte udgør en væsentlig del af arbejdet med at træne de improvisatoriske færdigheder for nutidens jazzmusikere.

Udviklingen i den improvisatoriske tilegneshistorie afspejler nogle generelle tendenser i den vesterlandske dannelses- og læringsfilosofi, der bl.a. er kendetegnet ved at ’sætte i system’ og regelsætte viden. I vores kultur bliver viden i stigende grad betragtet som det, der kan nedfældes på skrift i bøger, og læring bliver synonym med evnen til at optage den boglige viden. I denne henseende kan vi forlades til at tro, at mesterlæren og imitationen (eksempel 2 og 3) er udtryk for gammeldags og utilsvarende læringsformer, der ikke kunne måle sig med nutidens reflektive forståelse og analytiske indsigt. Udfra denne tese vil midlet til at opnå ekspertniveau i at improvisere være knyttet til en mængde viden om de *regler*, som man improviserer udfra. Kendskabet til skalaer, harmoniseringsmuligheder, polyrytmiske konstruktioner og deres indbyrdes kombinationsmuligheder, som kan nedfældes i skriftlige regelsæt, vil i så fald afspejle sig i det

⁴ Se eksempelvis: Crook, Hal (1991), *How To Improvise*, Advanced Music, eller Vestergaard-Madsen (1987), *Lærebog i jazzimprovisation*, Engstrøm og Sødning.

improvisatoriske færdighedsniveau. Forestillingen indebærer, at teori kan omsættes direkte til praktisk handlen, at praktikker er en art tillempet teori, og at forskrifter er det afgørende for adækvat praktisk handlen.

Man behøver dog ikke at have gjort sig mange erfaringer med improvisation, før man erkender, at det ikke forholder sig sådan. Denne *viden* om reglerne for improvisation fører ikke nødvendigvis til et ekspertniveau – og da slet ikke, hvis den benyttes som isoleret læringsform. Tværtimod viser det sig, at hvis man i forsøget på at tilegne sig improvisatoriske færdigheder i for høj grad tager udgangspunkt i reglerne, så fører det kun til den middelmådige præstation.⁵ I stedet vil musikere ofte opsøge deres forbilleder og indgå i en form for mesterlære i bestræbelserne på at udvikle de improvisatoriske evner. Det er noget, der indikerer, at mesterlæreformen indeholder nogle læringsmuligheder, som er unikke og ikke kun bygger på overførelse af regler og musikteoretisk *viden* i traditionel forstand. Hvis det nu ikke er et kendskab til reglerne (alene), der konstituerer den improvisatoriske kompetence, må vi spørge, hvad det *så* er for en viden, der ligger til grund herfor?

Evnen til at improvisere er en praktisk færdighed, som opøves praktisk, hvorved der inkorporeres en kropslig base af ”know how” eller handledispositioner. Efterhånden som fingrene trænes til at udføre bestemte handlemønstre, indlejres nogle bevægelsesvaner eller handledispositioner, som har stor betydning for den videre musikalske udfoldelse. At beherske et instrument kan således tænkes at være funderet i en kropslig *handlings-viden*, en handleerfaring, som ikke lader sig omsætte i sproglige regelsæt. Det får betydning, når man forsøger at forstå og beskrive processerne bag den improvisatoriske praksis. Også når man improviserer, sker det på baggrund af en viden som er knyttet til kroppens bevægelser, og de bevægelsesmæssige erfaringer og handlemønstre er medbestemmende for de musikalske ideer, der opstår. Denne kropslige *handlingsviden* er desuden tæt knyttet til både et emotionelt og kognitivt plan, og en beskrivelse af disse planer og deres indbyrdes relation er et centralt omdrejningspunkt for dette speciale.

Med andre ord; kroppen er en medspiller i den musikalsk skabende proces. Som jeg senere vil vise, optimeres kroppens muligheder for at tilegne sig færdigheder i imitationsprocessen, som den finder sted i eksempelvis mesterlæren.

⁵ Selvom denne påstand her fremstår udokumenteret, så er det en holdning som skinner igennem i interviewene med både Henrik Sveidahl og Kresten Osgood, og som man i øvrigt ofte vil støde på i diverse artikler med jazzmusikere.

Problemformulering

De fleste improviserende musikere har oplevet fornemmelsen af, at ”den er der” eller at ”det letter”. I den situation føler man ikke den store anstrengelse, men lever i den ubesværede kropslige fornemmelse af ’flow’, som kendetegner improvisationen. På den anden side kender man også situationen, hvor improvisationen ikke rigtig lykkes, og man gør sig måske svære anstrengelser, som kun synes at forringe præstationen. Man vil hurtigt erkende, at eksempelvis flowoplevelsen (når ”den er der” eller når ”det letter”) udspringer af en kropslig fornemmelse og ikke af en intellektuel forståelse. Som følge heraf rejser der sig en række spørgsmål af mere fundamental karakter om forholdet mellem krop og bevidsthed. Hvordan forholder analytisk genereret viden sig til en praktisk kropslig færdighed, og hvad er forholdet mellem analytisk indsigt og en mere intuitiv kropslig erfaring eller fornemmelse? Disse problemstillinger er centrale i undersøgelsen af hvilke menneskelige potentialer, der ligger til grund for den improvisatoriske ekspertise. Vores evne til at tænke analytisk, til motorisk bevægelse, vores forestillingsevne og vores emotionelle univers er alle medkonstituerende i denne sammenhæng, men hvad er disse evners indbyrdes relation?

Med udgangspunkt i en analyse af samspillet mellem krop og bevidsthed under øvelse og udøvelse af den improvisatoriske praksis i den rytmiske musikkultur, vil jeg belyse ovennævnte problematik. Improvisatorisk udøvelse er stærkt relateret til og afhængig af øvelse, og i den forbindelse rejser der sig et spørgsmål om forskellige læringsformers fordele og ulemper.

Som udøvende sammenstilles improvisatoren ofte med komponisten og historiefortælleren, og improvisation som kunstnerisk udtryksmulighed er ofte diskuteret. På baggrund af specialets fremstilling af musikalsk improvisation, kan der tilføjes nye aspekter i denne diskussion, hvilket samtidig kan bidrage til en bedre forståelse af betingelserne for improvisatorisk udøvelse.

Igennem belysningen af den improvisatoriske praksis kommer en erkendelsesteoretisk diskussion af krop og bevidsthed (samt deres indbyrdes relation) således til at stå centralt.

Metodevalg

I specialet behandles bevidsthedsrummet i forbindelse med improvisation ud fra to forskellige perspektiver. Der hersker en del forvirring om bevidsthedsbegrebet i forbindelse med den

improvisatoriske praksis, og det er min tese, at denne forvirring skyldes, at bevidstheden fungerer forskelligt i forskellige kontekster. I første omgang kigger jeg på læringsaspektet af den musikalske praksis og dermed på det bevidsthedsrum, der hører til øvesituationen. Dernæst er det min hensigt at beskrive bevidsthedsrummet i koncertsituationen.

Udgangspunktet for undersøgelsen af improvisation er fænomenologisk inspireret kropsfilosofiske overvejelser samt praktikerens egne beskrivelser af sin kunnen. Med hensyn til beskrivelser af udøvende improvisatorer har jeg, udover at konsultere litteraturen, lavet to interviews, som i forkortet udgave er vedlagt som bilag bagerst i specialet. Det ene med Henrik Sveidahl⁶ og det andet med Kresten Osgood.⁷ Henrik Sveidahl er i denne sammenhæng interessant, fordi han igennem mange års virke både som udøver og underviser på højeste niveau har gjort sig en mængde erfaringer med den improvisatoriske praksis. Dette har bl.a. resulteret i bogen ”De to rum”⁸, en undervisningsbog på dansk, der for første gang forsøger at sammenfatte begreber som læring, analyse, bevidsthed, imitation og improvisation i den rytmiske musikkultur.

Kresten Osgood, der både gør sig bemærket som organist og trommeslager på den danske jazzscene, er interessant, fordi hans spil netop er kendetegnende ved at sætte det improvisatoriske element højt på dagsordenen. Som improvisator på højeste niveau er det interessant at kigge nærmere på den læringshistorie og det bevidsthedsunivers, som Osgood selv beskriver i forbindelse med sin kunnen. Samtalerne med de to musikere har jeg sammenholdt med litteratur om jazzimprovisation, kreative processer, færdighedstilegnelse, eksperters handlegrundlag, intuition og ’flowoplevelser’. Selvom forskellige improvisatorer absolut ikke tænker det samme, mens de improviserer (og bestemt udtaler sig forskelligt, når de skal redegøre for bagvedliggende processer), så mener jeg alligevel, at der er nogle fællestræk, der konstituerer den improvisatoriske ekspertise. Det er bl.a. disse fællestræk, som jeg vil fremhæve og undersøge i dette speciale.

⁶ Henrik Sveidahl [f. 1962] er uddannet på Musikvidenskabeligt Institut ved Københavns Universitet med bifagseksamen i musik og på Rytmask Musikkonservatorium i København med saxofon som hovedinstrument. Han har siden 1994 været ansat som docent på Rytmask Musikkonservatorium i København i fagene saxofon, hørelære og sammenspil ved siden af sit virke som professionel musiker. Mest kendt som medlem af ”Tango Orkesteret” og ”Bentzon Brotherhood”. Udgav i år 2002 bogen ”De to rum – en bog om integreret hørelære” i samarbejde med Flemming Agerskov.

⁷ Kresten Osgood [f. 1976] er uddannet på solistlinjen på Rytmask Musikkonservatorium i København med trommer som hovedinstrument. Han har indspillet to Cd’er i eget navn (”Ikscheltaschel” og ”-og hvad er klokken”) og medvirker desuden på et stort antal indspilninger med danske såvel som udenlandske kunstnere. Modtog i 1999 årets ”talentpris” fra R.M. i København. Betegnes af mange som en af de mest originale og innovative multiinstrumentalister på den danske jazzscene.

⁸ Sveidahl, Henrik & Agerskov, Flemming (2002), *De to rum – en bog om integreret hørelære*, Rytmask Musikkonservatorium Kbh.

Som redskab i fortolkningen af litteraturen og interviews har jeg i høj grad benyttet mig af den fænomenologiske forskning, som den bl.a. kommer til udtryk hos Maurice Merleau-Ponty. Når dette begrebsapparat bliver inddraget, er det ikke hensigten i første omgang at redegøre for den fænomenologiske filosofi, men at belyse de ”levede erfaringer”, som praktikerne beskriver, samt at fremstille improvisationsbegrebet i et kropsligt perspektiv. Merleau-Pontys projekt går bl.a. ud på at afvise distinktion mellem krop og bevidsthed, og i den fænomenologiske optik viser bevidstheden sig at være et vanskeligt begreb. Igennem specialet har jeg dog benyttet begreberne ”krop” og ”bevidsthed” som udtryk for noget forskelligt, men ikke som modsætninger, og ikke som principielt adskillelige. Begrundelsen for at opretholde de to begreber i dette speciale ligger i de begrænsninger, som sproget sætter for vores måde at tænke om forholdet mellem krop og bevidsthed på. Som konsekvens af traditionen fra Descartes (”jeg tænker, altså er jeg”) opfatter vi tanken som adskilt fra kroppen, hvilket ikke umiddelbart er let at sætte sig udover. I stedet for at forkaste begreberne, har jeg valgt at fremstille dem og deres indbyrdes forhold i henhold til en kropsfilosofisk diskussion, der prioriterer en kropsfænomenologisk forståelse af sammenhængen mellem krop og bevidsthed.

I beskrivelsen af praksisfærdigheder generelt har teoretikere som Hubert Dreyfus, Michael Polanyi, Donald A. Schön, Steen Wackerhausen, Ejgil Jespersen og Shaun Gallagher ydet væsentlige bidrag. Her finder man erkendelsesteoretiske dispositioner, som giver plads til fænomener som intuition, praktisk bevidsthed, kropslig viden, tavs viden, erfaringsbaseret viden og implicit handling. Jeg har ikke diskuteret disse teoretikers indbyrdes uoverensstemmelser, men i stedet anvendt de forskellige teorier som inspiration til min egen udlægning og forståelse af problemstillingen.⁹ Fælles for de ovenfornævnte personer er, at de kun i ringe grad har relateret deres teorier til musikalsk udfoldelse – og i endnu mindre grad til improvisation i musik. Anvendelsen af disse teorier finder sin berettigelse i den ’kropslige’ forståelse af læring, praksisudfoldelse og intelligente handlinger, der bliver fremstillet. En af udfordringerne i dette speciale er at knytte disse almene betragtninger om menneskelig læring og intelligens sammen med musikalsk praksis – herigennem mener jeg at kunne bidrage til en bedre forståelse af improvisatorisk og musikalsk udfoldelse generelt.

⁹ Enkelte steder har det været nødvendigt at gøre opmærksom på nogle problematiske aspekter ved de teoretiske betragtninger, som kommer til udtryk hos bl.a. Merleau-Ponty og Polanyi.

Til stor inspiration for udformningen af dette speciale har jeg fulgt Steen Wackerhausens seminar med titlen ”Læringsfilosofi” ved Filosofisk Institut, Aarhus Universitet i efteråret 2002. Steen Wackerhausen har udover diskussionen af læringsfilosofi stor interesse i intuitionsbegrebet og i forståelsen af kreativitet og ’flow-oplevelser’, og disse emner er blevet berørt under forskellige forelæsninger.

Afgrænsning

Undersøgelsen af kroppens og bevidsthedens rolle i den improvisatoriske lærings- og udfoldelsesproces tager udgangspunkt i den rytmiske musik. Her er det særligt inden for jazzmusikken¹⁰, at den improvisatoriske praksis udspiller sig. Jazz-improvisation bygger i reglen på et fast metrum og en fast harmonisk rundgang over en skjult melodi, mens de melodiske ranker og den rytmiske harmoniske gestaltning er overladt til musikeren. Også i sin friere form bygger den rytmiske improvisatoriske musik på en balance mellem noget, der ligger fast, og noget der er frit.

Mine eksempler, de interviews, jeg har lavet og den litteratur, som jeg har beskæftiget mig med, har oftest jazzen som udgangspunkt. Mange af de overvejelser, som jeg gør mig om den improvisatoriske praksis, går dog på tværs af musikalske genrer, og er dermed ikke begrænset til kun at gælde jazzmusikken. Det er også vigtigt at påpege, at de overvejelser, der fremsættes i forhold til den improvisatoriske praksis, tager udgangspunkt i betragtninger af instrumentalisten frem for sangeren.¹¹

Specialet forholder sig ikke til konkret klingende musik – der er ingen musikanalyser, eller æstetiske vurderinger af forskellige musikere og deres improvisationer. Men de overvejelser, jeg fremsætter, kan være med til at udbygge forståelsen af den improvisatoriske evne og dermed indirekte være medbestemmende for oplevelsen af forskellige improvisatorer.

¹⁰ Jazzmusik skal her opfattes som en samlet betegnelse for en bred vifte af musikalske genrer indenfor den rytmiske improvisatoriske musik.

¹¹ I modsætning til sangeren har instrumentalisten instrumentet udenfor kroppen, og skal dermed bevæge sin fysiske krop i forhold til et ydre instrument. På nogle områder giver det instrumentalisten andre vilkår end sangeren for at improvisere. Jeg har ikke beskæftiget mig nærmere med at definere forskellen mellem sanger og instrumentalist selvom en undersøgelse, i lyset af dette speciales fremstilling af den improvisatoriske praksis, kunne være interessant.

Specialets struktur

I første kapitel fremsætter jeg en definition af improvisatorisk udøvelse. Forinden kommenterer jeg kort nogle af de improvisationsmodeller, der fremstilles i den gængse litteratur, og som for størstedelens vedkommende begrænser sig til at diskutere bevidsthed i forhold til improvisation. Kapitel 2 er en introduktion til den videnskabsteoretiske baggrund for specialet. Denne baggrund danner udgangspunktet for diskussionen af 'vidensbegrebet', læringsbegrebet, krop-/tankeproblematikken og musikerens muligheder for at redegøre for sin kunnen i eksempelvis et interview. 'Kropslig viden', ofte kaldet 'tavs viden'¹², fremstilles som et centralt begreb i begribelsen af processerne bag den improvisatoriske praksis.

I kapitel 3 diskuteres imitationsbegrebet i et historisk forståelsesperspektiv. Hernæst fremstilles det som et centralt begreb i forståelsen af den læringshistorie, der ligger til grund for den improvisatoriske praksis i den rytmiske musikkultur. I beskrivelsen af mulighederne for at udbygge de musikalske evner fremhæves mesterlærens kvaliteter.

I kapitel 4 beskriver jeg de kropslige og bevidsthedsmæssige mekanismer, der kendetegner øverummet. Her trækkes et analytisk skel mellem 3 forskellige menneskelige evner, der er konstituerende for den improvisatoriske kunnen. Disse evner udgøres af et motorisk, et kognitivt og et emotionelt plan, og det er i samspillet mellem disse planer, at musikken skabes.

Kapitel 5 omhandler koncertrummet. Her har en udlægning af intuitionsbegrebet fået en central plads som baggrund for forståelsen af 'intuitiv improvisation'. Tolkningen af musikerens introspektive beskrivelser af processerne bag den improvisatoriske praksis står centralt i dette kapitel.

I kapitel 6 sammenstilles improvisatoren med historiefortælleren og komponisten på baggrund af overvejelserne fra de tidligere kapitler. Både ligheder og forskelle vil blive fremhævet.

I sidste kapitel sammenfatter jeg specialets forskellige emner, og på baggrund heraf fremsættes en konklusion.

¹² Forskellige teoretikere opererer med forskellige betegnelser, der er beslægtede med begrebet "tavs viden". F.eks. "kropslig viden", "implicit handling", "erfaringsbaseret viden", "praksisviden" osv. Jeg har ikke diskuteret begrebernes indbyrdes uoverensstemmelser. "Tavs viden" kommer fra Michael Polanyis begreb "tacit knowing". I specialet fremstiller jeg "tavs viden" som værende meningslignende med kropslig viden, som behandles grundigt i kapitel 2.

Kap. 1: Improvisation som begreb

Improvisation som begreb bliver ofte omgæret af en form for mystik – en speciel evne til at komponere og handle simultant, et udtryk for den rene ucensurerede bevidsthed, der intuitivt kommer til udtryk. Ofte vil musikere medvirke til en mystifikation af improvisation ved at henvise til begreber som intuition og fornemmelser, når de skal beskrive, hvilke bevidsthedsprocesser, der ligger bag praksisudfoldelsen. Slår man verbet ”improvisere” op i ordbogen kan man finde følgende definition:

[Improvisere] ”gøre eller lave noget uden forudgående planlægning”¹³

Det er ikke min hensigt at devaluere improvisationen som autentisk udtryksmulighed, men at bidrage til en nuancering af begrebet og den praksis og læringshistorie, der ligger bag. Opfattelsen af improvisation, som evnen til at komponere i nuet uden forberedelse og planlægning, kan efter min mening være med til at danne et misvisende billede af improvisation som begreb og praksis i musikalsk henseende. Måske er det af samme grund, at musikere ofte undgår ordet improvisation og i stedet benytter ordet ”solo” om praksisudfoldelsen. Improvisation forbindes med: ”something without preparation and without consideration, a completely ad hoc activity, frivolous and inconsequential, lacking in design and method”.¹⁴ Musikeren ved, at improvisation er en musikalsk aktivitet, der i høj grad kommer af øvelse og forberedelse. Derfor kan den gængse opfattelse af begrebet, som udtrykt i ovenstående citat, være problematisk i forståelsen af den musikalske improvisatoriske praksis.

I udarbejdelsen af dette speciale er jeg stødt på mange forskellige indfaldsvinkler til beskrivelsen af processerne bag den improvisatoriske praksis, hvilket ofte udspringer af divergerende opfattelser af improvisationsbegrebet. En del litteratur forsøger, ud fra forskellige teorier og modeller, at beskrive de bevidsthedsprocesser, der er kendetegnende for den improviserende musiker. Oftest beskæftiger man sig med ”bevidsthedens rolle” i improvisationen, mens kroppens betydning overses eller ignoreres. I artiklen ”How Jazz Musicians Improvise” repræsenterer P.N. Johnson-Laird f.eks. en videnskabelig retning, der beskriver improvisation ved hjælp af computermodeller.¹⁵

Improvisationsbegrebet udlægges med udgangspunkt i, at det vil være muligt at designe et

¹³ Becker-Christensen, Christian (red.) (2002), *Politikkens Nudansk Ordbog*, Danmark

¹⁴ Bailey, Derek (1992), *Improvisation – its nature and practice in music*, London, The British Library National Sound Archive. s. Xii

¹⁵ Johnson-Laird, P.N. (2002), ”How Jazz Musicians Improvise” i *Music Perception*, Vol.19, No. 3, pp 415-442.

computerprogram, der kan improvisere ud fra de samme principper som mennesker. En sådan model forudsætter implicit, at improvisationsprocessen er logisk, rationelt funderet – dvs. opstår af og følger bestemte regler. Selvom improvisatoren ikke er bevidst om disse regler, betyder det ikke, at han ikke ubevidst følger dem. Johnson-Laird skriver bl.a. således:

„..to defend the view that a psychological theory of human creativity should be computable. That is to say, it should be possible to devise a computer program that models improvisation using the same sorts of principles that underlie human performance.”¹⁶

Forskellige matematiske algoritmer opstilles i forsøget på at beskrive forskellige dele og stadier af de bagvedliggende kreative processer i den improvisatoriske praksis.

Andre artikler (bl.a. inspireret af Kant) peger på at musikalsk improvisation afslører en form for viden, som essentielt set er moralsk. Her antages, at de musikalske valg, der bevidst træffes i improvisationen, og som skal leve op til et ærligt og ægte udtryk for de nærværende bevidste følelsesmæssige tilstande, udspringer af moralske overvejelser.¹⁷ Improvisatoren stræber i denne beskrivelse konstant imod at opnå en moralsk perfektion (”moral perfectionism”) i sit udtryk.

Jeff Pressing har udviklet en model, der beskriver improvisation som en proces, hvor der konstant tages beslutninger (decision-making process).¹⁸ Ifølge Pressing begynder improvisatoren med en musikalsk figur, som herefter udvides ved at gøre brug af nogle af de karakteristika, som ligger indlejret i figuren. Eksempelvis kan figurens rytme eller melodiske ide danne udgangspunktet for improvisationens umiddelbare videre forløb. En god improvisator er i den beskrivelse en, der kan flytte opmærksomheden fra en musikalsk gestalt til en anden, mens han improviserer.

I bestræbelserne på at vise, at al musikalsk udøvelse er forbundet med improvisation, finder man litteratur, der sammenligner traditionel klassisk ’nodespil’ (opførelsen af værket) med jazz-performance. Her argumenteres for, at interpretation og improvisation essentielt set er det

¹⁶ *Op.cit.* p.417

¹⁷ Day, William (2000), “Knowing as Instancing: Jazz Improvisation and Moral Perfectionism” i *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:2, pp.99-111.

¹⁸ Jeff Pressing (1988), “Improvisation: Methods and Models” i *Generative Processes in Music*, ed. John A. Sloboda, Oxford University Press.

samme, og derfor afspejler alle former for musikalsk aktivitet en grad af improvisation.¹⁹ Forskellige artikler når dog til yderst forskellige konklusioner på dette område.²⁰

Fælles for størstedelen af litteraturen om dette emne er som sagt, at bevidstheden behandles indgående, mens kroppens rolle i den improvisatoriske udfoldelse ignoreres eller overses. Dette speciale er et opgør med forestillingen om, at de processer, der ligger til grund for improvisationen, lader sig rationalisere og eksplicite, som det eksempelvis forsøges i de kognitive simulerede computerprogrammer. Det er et spændende projekt i sig selv, men forfejlet hvis man ønsker svar på spørgsmålet ”How Jazz Musicians Improvise”? Når jeg tilbageviser disse typer projekter, er det fordi de ignorerer, at menneskets handlinger og erkendelsesmuligheder – foruden det rationelle, er påvirket af den ”kropslige viden”, som er den ”tavse dimension” af mennesket.²¹ Mennesker udfolder sig, handler og improviserer ikke kun ud fra deduktive, rationelle beslutningsprocesser, men også ud fra kropslige følelser, fornemmelser, erfaringer og kropslige bevægelsesvaner. En undersøgelse af musikalsk improvisation kan derfor ikke begrænses til kun at bygge på de bevidsthedsmodeller, der opstilles i de traditionelle kognitive teorier (som både Pressing’s og Johnson-Laird’s improvisationsmodeller tager udgangspunkt i), hvor kroppen mest glimrer ved sit fravær.

Inden diskussionen om grundlaget for den improvisatoriske evne tager til, vil det være på sin plads at forsøge at præcisere, hvad der egentlig menes med ”improvisatorisk musikudøvelse”. I litteraturen findes en del forskellige opfattelser heraf, men en videre belysning og diskussion af dette begreb fordrer, at der i en eller anden grad er et fælles udgangspunkt for forståelsen af begrebet.

1.2 Improvisatorisk musikudøvelse – en begrebsafklaring

I min udlægning af improvisationsbegrebet vil jeg fremlægge improvisatorisk udøvelse i modsætning til ikke-improvisatorisk udøvelse. Definitionen kan opfattes som et alternativ til den udlægning, der argumenter for, at al musikalsk udfoldelse indeholder improvisation, og at de improvisatoriske elementer blot er til syne i forskellig grad.

¹⁹ I Gould, Carol S., Keaton, Kenneth (2000), „The Essential Role of Improvisation in Musical Performance“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:2., argumenteres eksempelvis for også at betragte en klassisk musikers udførsel af et værk som indeholdende improvisatoriske elementer, mens der i andre artikler skelnes skarpt mellem ”nodespil” og improvisation.

²⁰ Se eksempelvis Young, James O., Matheson, Carl (2000), “The Metaphysics of Jazz” i *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:2.

²¹ Uddybelsen af disse dimensioner vil spille en central rolle senere i specialet.

Improvisatorisk musikudøvelse: En udøvelse, hvor de strukturelle muligheder for udførelsen ikke er fuldstændig determinerede beslutninger foretaget forud for udførelsestidspunktet.

Fremlæggelsen af denne definition kræver en yderligere bestemmelse af, hvad der ligger i ”strukturelle muligheder”. De strukturelle muligheder i en udøvelse inkluderer melodik, harmonik og længde (i takter, ikke som fortolket tempoangivelser). En strukturel mulighed skal altså forstås i modsætning til en ekspressiv eller interpretations-mulighed. De ekspressive muligheder i en udøvelse inkluderer tempo, brugen af rubato, dynamik, udtryk og des lige. Grænsen mellem strukturelle og ekspressive muligheder kan synes en smule sløret, men det er et alternativ til betragtningen om, at al musik involverer improvisation.

Et par eksempler vil kunne klargøre, hvad jeg mener. En pianist, der spiller en sonate af Mozart, og bigbandsaxofonisten, der spiller en nedskrevet solo, improviserer ikke. Begge udfører et musikalsk stykke, der i det ene tilfælde er nedfældet i noderne af Mozart, og i det andet tilfælde er bestemt af bigband-arrangøren. Selv hvis udøveren laver små fejl, spontant varierer tempoet (evt. rubato, eller lægger sig tilbage eller frem på beatet) eller fremhæver en bestemt klang eller et udtryk, så er der tale om interpretation (enten tilsigtet eller utilsigtet), men ikke improvisation. Værket, som står nedskrevet i noderne, er åben for en personlig fortolkning, men variation i de ekspressive parametre må ikke forveksles med improvisation.

En udøver, der spontant vælger mellem strukturelle muligheder, improviserer. Bach improviserede eksempelvis fugaer, hvor afgørelser, der blev truffet mens han spillede, havde afgørende indflydelse på mere end ekspressive dele af musikken. I fuga-genren (i den givne historiske kontekst) er dog indlejret både eksplicite og implicite regler for, hvad der er musikalsk tilladeligt. Lignende betingelser gælder for nutidens improviserende musiker.

Fremlæggelsen af improvisationsbegrebet i dette speciale hviler på antagelsen om, at det giver mening at skelne mellem en improvisatorisk og ikke-improvisatorisk udøvelse.²² Dette skel konstitueres først og fremmest i det bevidsthedsrum, der hører til den improvisatoriske udøvelse.

²² Dette analytiske skel er dog svært at opretholde i praksis, og man kan sagtens forestille sig grænsetilfælde, hvor de to bevidsthedsrum nærmer sig hinanden. I den henseende kan man argumentere for, at improvisation er et spørgsmål om ”mere-eller-mindre” frem for ”enten-eller”. Peter Bastian er en af dem, der argumenterer imod opdelingen mellem improvisatorisk/ikke improvisatorisk performance. Ifølge Peter Bastian bygger al musikalsk aktivitet på improvisation, og han oplever at kunne træde ind i det samme bevidsthedsrum, når han spiller nodebunden musik, som når han improviserer. Se Bastian, Peter (1987), *Ind i musikken*, s.119, Gyldendal.

Når vi spiller et komponeret værk, så afhænger vores succes- eller fiasko-oplevelse af, om vi har gjort værket hyldest. Udøveren, der opfører værket, må reproducere de gange i øvelokalet, hvor det er gået godt, og forsøge at forstå komponistens intentioner. Værket tilhører ikke udøveren – han har det til lån, og må behandle det med en vis forsigtighed. Derek Bailey skriver på baggrund af sine erfaringer fra et liv som ”freejazz-musiker” om musikopdragelsens betydning for de improvisatoriske evner.

”Any sort of strict classical training does seem to be the biggest single handicap to improvising. The standard instrumental technique itself probably contains certain disadvantages but the main block is the instilled attitude towards music-making which seems to automatically accompany this type of education [...] And the biggest handicap inflicted by that training is the instilling of a deeply reverential attitude towards the creation of music, an attitude which unquestioningly accepts the physical and hierarchical separation of playing and creation.”²³

Selvom Bailey andre steder understreger, at der findes klassiske musikere, der samtidig er store improvisatorer, så opfatter han den traditionelle klassiske skoling som værende ansvarlig for hæmningen af den improvisatoriske udøvelse. Det skyldes ikke mindst det bevidsthedsrum, der kendetegner den klassiske træning, hvor succes og fiasko hele tiden vurderes i forhold til fortolkningen af komponistens intentioner. Improvisatoren oplever derimod succes og fiasko ud fra et innovativt synspunkt, hvor stemninger og fornemmelser i nuet udtrykkes ud fra en *indre melodisk logik* i improvisationen. Evnen til at improvisere er altså funderet i den personlige tilegnelsesform, og netop derfor er det yderst væsentligt at beskæftige sig med den improviserende musikers læringshistorie, hvis man vil undersøge processerne bag improvisatorisk praksisudfoldelse.

Som tilskuere er vi ikke altid i stand til at skelne improvisatorisk udøvelse fra ikke-improvisatorisk udøvelse, men som udøver har man en introspektiv oplevet fornemmelse af de to forskellige bevidsthedsrum, der hører til hver sin udøvelse. Både den improviserende musiker og den ikke-improviserende musiker bliver dog mødt med samme krav om betingelsesløs tilstedeværelse i nuet, men ud fra forskellige vilkår. For improvisatoren er de strukturelle muligheder ikke fuldstændig fastlagte inden udførelsen, hvilket er tilfældet for musikeren, der opfører et færdigkomponeret værk.

²³ Bailey (1992) p.66-67.

Kap.2: Erkendelsesteoretiske overvejelser

Hvad er intelligente handlinger? Hvilke menneskelige egenskaber har betydning for vores evne til at lære, handle og erkende? Mange teoretikere har beskæftiget sig med dette felt, og man kan lidt groft skelne nutidens hovedretninger mellem ”den kognitive forskning” og den ”(krops)fænomenologiske forskning”. Dette skel er dog udflydende, og man møder ofte eksempler på, at kognitive forskere (eksempelvis Howard Gardner²⁴) sammensmelter nogle af de kognitive teorier med kropsfænomenologiske teorier. Mange af de fænomenologiske teoretikere (bl.a. Hubert L. Dreyfus, Shaun Gallagher og Maurice Merleau-Ponty) benytter dog enhver lejlighed til at kritisere den traditionelle kognitionsforskning, som meget af den nyeste forskning indenfor kunstig intelligens har rødder i. Hovedargumentet imod kognitionsforskningen er, at den overser eller ignorerer kroppens betydning for erkendelsen, for læring og færdighedstilegnelse. Specielt Hubert Dreyfus skriver i bøgerne: ”Mind over Machine”, ”Intuitiv ekspertise, -den bristede drøm om tænkende maskiner” og ”Livet på nettet” (se litteraturlisten) om, hvordan forskningen indenfor kunstig intelligens (”AI-forskningen”), der forsøger at omsætte menneskets kognitive kapacitet til lineære, deskriptive regler i computerprogrammer, er løbet ind i store problemer. Dreyfus ærinde er blandt andet at vise, hvordan en stor del af vores viden er bundet til kropslige erfaringer, der ikke har en kognitiv repræsentation i traditionel forstand. Den kropslige viden og intuitive erfaring, der er grundlaget for en stor del af vores intelligente adfærd, er, ifølge Dreyfus, ikke af samme karakter, som de beregninger en computer udfører.²⁵

I udlægningen af processerne bag den improvisatoriske praksis vil jeg igennem specialet argumentere for kroppens centrale plads i erkendelsen, i læringssituationer og intelligent adfærd. Mine overvejelser følger dog ikke en bestemt filosofisk retning i snæver forstand, men må opfattes som en sammensmeltning af forskellige teoretikers overvejelser. Både kognitive og fænomenologiske teorier kan på forskellig vis belyse de levede erfaringer, som praktikerne gør sig under improvisatorisk udfoldelse.

24 Gardner, Howard (1982), *Art, Mind & Brain – A Cognitive Approach to Creativity*, New York, Basic Books, Inc., Publishers.

²⁵ I denne sammenhæng er det vigtigt at tydeliggøre, at kropslig fornemmelse, kropslig erfaring og kropslig viden har en kognitiv basis. Dog er det nødvendigt at udvide den traditionelle opfattelse af kognitionsbegrebet.

2.1 Sprogliggørelse af praktisk kunnen

I bestræbelserne på at opnå indsigt i de bagvedliggende processer for den improvisatoriske praksis har jeg igennem litteraturen og de interviews, jeg har foretaget, taget udgangspunkt i professionelle musikeres egne beskrivelser af praksisfærdigheden. De introspektive beskrivelser af en praksisfærdighed rummer dog en række problematiske aspekter, idet musikeren ikke nødvendigvis har indsigt i eller kan redegøre for, hvad vedkommendes kunnen består af. Faktisk er der noget, der tyder på, at jo mere ekspert man er indenfor et givent område, jo sværere bliver det at redegøre for, hvori denne ekspertise består.²⁶ Når man beder musikeren om at redegøre for de bagvedliggende processer i improvisationen, så spørger man i virkeligheden, hvilke metaforiske beskrivelser musikeren kan give for sin kunnen. Paul F. Berliner, som i høj grad benytter sig af musikerens egne beskrivelser i undersøgelsen af den improvisatoriske praksis, er opmærksom på interviewets begrænsninger.

"On the one hand, perceptions of the experience of improvising may differ, even significantly, from player to player. On the other hand, an individual may be mistaken in the information given during an interview. For example, if a player has not recently or previously reflected on a particular issue, impressions of performances recollected during an interview may differ from actual performance experiences... To translate into words impressions of mental and physical activities, some of which are nonverbal in nature is a demanding task; having to recall these activities outside the special contexts in which jazz is made compounds these difficulties."²⁷

Musikerens problemer med at redegøre for sin praksis indeholder et essentielt dilemma for 'vidensbegrebet' i bred forstand. Hvis der lå en mængde musikteoretisk viden og regelbaserede færdigheder til grund for den improvisatoriske praksis, ville det i princippet være muligt at redegøre for, hvad denne viden bestod af. Musikerens egne beskrivelser af sin kunnen indeholder dog ofte svagt definerede ord som intuition, fornemmelse og erfaring, og der synes ikke at være nogen sammenhæng mellem den improvisatoriske evne som en praktisk kunnen og evnen til at redegøre for selv samme.²⁸ I de interviews, som jeg har foretaget, har musikerne tydeligvis reflekteret indgående over den improvisatoriske kunnen, men det betyder ikke, at en udtømmende sproglig redegørelse har været mulig. Dette kan skyldes to ting: enten ligger denne redegørelsessevne på et ubevidst plan og må først hentes frem for bevidstheden, eller også konstitueres praksisfærdigheden

²⁶ Dreyfus, Hubert L. & Stuart E. (1991), *Intuitiv ekspertise, -den bristede drøm og tænkende maskiner*. Munksgaard, Kbh.

²⁷ Berliner (1994), p.8

²⁸ *op.cit.* p.1-17

”at improvisere” til dels af en viden, som er af ikke-sproglig karakter. Et grundigere kig på begrebet ”viden” vil kunne belyse problematikken nærmere.

Vi vil have en tendens til at opfatte viden, som noget der kan udtrykkes eksplicit. Vidensidealet er i sokratisk ånd det velartikulerede, fuldt bevidste og rationelle. Sokrates’ spørgefigur ender på to forskellige måder:

- a) personen kommer i dialogen til selvmodsigelser, hvilket fører til den konklusion, at personen ikke ved det, som han mener at vide.
- b) personen reagerer med tavshed ”øhh, øhh”, altså akut afasi. Sokrates konkluderer efterfølgende: ”Så ved du det jo ikke alligevel”.

Den underliggende præmis for dette vidensbegreb, som stadig er fremherskende i den vesterlandske kultur, er, at viden er eksplicit.

Når man undersøger, hvad ekspertise består af, viser det traditionelle vidensbegreb (som præsenteret i Sokrates’ dialoger) at være utilstrækkeligt eller ligefrem fejlagtigt. Baggrunden for afvisningen af det traditionelle vidensbegreb kan henvises til en række forsøg og observationer af praksis. Det viser sig, at når man undersøger praksis i bred forstand (filosofiske spekulationer, matematiske løsninger, musikalsk udøvelse etc.), så er udøverne sjældent i stand til at udtale sig fornuftigt om, på hvilken baggrund de agerer eller træffer beslutninger.²⁹

Da hele vores dannelsesbegreb byder os at finde rationelle begrundelser for handlinger (når vi bliver spurgt), er vi hurtige til at opfinde dem. Forsøg med skakspillere, røntgenlæger, forskere, musikere m.m. viser, at disse ”eksperter” har store problemer med at i-tale-sætte deres viden. Med andre ord: spørger man en ekspert om, hvad det er, som denne person ved, og hvad det er for en viden, som personen gør brug af i en given sammenhæng, så vil personen ofte løbe tør for ord, *før* personens viden er udtømt – han bliver tavs og kan ikke give en udtømmende sproglig beskrivelse af sin viden.³⁰ Forskellige teoretikere snakker om ”den tavse dimension” eller ”tavs viden” som medkonstituerende grundlag for vores viden og handlemåder.³¹ Komplekse handlinger, som at jonglere, køre på cykel og spille musik, kan vi udføre uden at være i stand til at give en sproglig beskrivelse, der er bare nogenlunde dækkende for vores aktuelle handling. Eksempelvis vil

²⁹ Forelæsningsnote fra Wackerhausen seminar med titlen ”læringsfilosofi” ved Filosofisk Institut, Aarhus Universitet i efteråret 2002.

³⁰ Wackerhausen, Steen (1998), *Legemet som læringens subjekt*, Network for Non-Scholastic Learning, workingpapers no.3. s.15

³¹ Se bl.a. Polanyi, Michael (1966), *The Tacit Dimension*, Cloucester, Mass. Peter Smith. Ed.1983th.

de fleste cyklister svare, at de ville dreje til højre for at holde balancen, hvis cyklen begynder at hælde til venstre. Svaret er forkert. Man skal tværtimod dreje til venstre, når cyklen hælder til venstre for at opretholde balancen. Imidlertid er den know-how, der ligger implicit i deres handlinger, inkongruent med deres beskrivelse af den. De ”situerede valg” træffes med den levede og perciperende krop i situationen, mens den sproglige begrundelse for valgene er hentet i den reflektive, analyserende bevidsthed.

Når jeg i dette speciale fastholder at undersøge improvisation ud fra praktikerens egne beskrivelser, er det med bevidstheden om, at jeg forsøger at lave en ”teori om praksis”. En teori som forsøger at analysere, beskrive og akademisere det ikke-sproglige. Det betyder ikke, at interview som indgang til at opnå viden om en praksis må forkastes som metode, men det betyder, at en fortolkning er nødvendig. I den hermeneutiske fortolkningstradition er det kendetegnende, at undersøgelser tolkes ind i en for-forståelse, og kritikere vil anklage denne analysemetode for manglen på et reproducerbart, objektivt sandhedskriterium. Det hermeneutiske svar på kritikken er, at et objektivt sandhedskriterium er ikke-eksisterende, og i erkendelse heraf må man søge at gøre sig den anvendte metode bevidst. Tolkningen af kildematerialet i dette speciale er baseret på kropsfilosofiske betragtninger samt egne erfaringer som underviser og udøver. Selvom mine personlige erfaringer med den improvisatoriske praksis ikke afspejler et ekspert-niveau, så har disse erfaringer stor betydning for tolkningen af litteratur og interviews, og for hele fremstillingen af improvisationsbegrebet i denne opgave. Grunden til at jeg (forhåbentlig) kan sige noget interessant om dette emne, er i sidste instans, at jeg har knyttet personlige erfaringer hertil, og derved introspektivt kan genkende andres beskrivelser i mit eget erfaringsunivers.

2.2 Kropslig kunnen

At tillægge kroppen en afgørende rolle som det lærende og vidende subjekt, vil umiddelbart lyde som en absurd påstand for mange. At tillægge kroppen *vidende* og *lærende* egenskaber kræver et opgør med den traditionelle dualistiske tænkning. En indføring i de erkendelsesteoretiske dispositioner, der ligger til grund for denne udlægning, vil være på sin plads.

Mange vil i dag mene sig hævet over egentlig dualistisk tænkning i sin mere bastante version – som en dualisme mellem sjæl og legeme. Alligevel genfinder man dualismen i mange sammenhænge.

Det får konsekvenser for den måde, vi opfatter kroppens rolle i læring, erkendelse og intelligente handlinger. Kontrasten mellem kroppen og intellektet viser sig tydeligst, når vi snakker om, hvordan vi lærer, erkender, optager viden og opnår indsigt. Her er det intellektet, der i modsætning til kroppen kan besidde disse egenskaber. Kroppens rolle er faktisk at træde mest muligt ud af kraft, for ikke at forstyrre intellektets erkendelse og læring. Steen Wackerhausen skriver:

"Der er selvfølgelig tale om en markant *erkendelses-dualisme* mellem intellekt og legeme i erkendelsesmæssig sammenhæng, men en dualisme der samtidig (i lighed med sjæl-legeme dualismen i snæver forstand) er en skæv eller *hierarkisk* dualisme. Og en dualisme der ofte stiltiende forudsætter forestillingen om, at sprog og erkendelse hænger eksklusivt sammen. Samt at intellektet er sprogets mester, og det sproglige er mulighedsbetingelsen for og det bærende element i erkendelse, viden og sandhed."³²

I kropsfænomenologien, som den bl.a. kommer til udtryk hos Merleau-Ponty, er kroppens centrale placering i erkendelsen blevet prioriteret. For den fænomenologiske verdensopfattelse er den grundlæggende ide, at al perception går igennem kroppen på et umiddelbart før-refleksivt stadie. Dette før-refleksive stadie kan dog ikke sammenlignes med en objektiv uinvolveret kropsoplevelse, men er netop kendetegnet ved, at kroppen er en del af "væren i verden,"³³ og at kroppens ureflekterede erfaringer bliver et subjektivt udgangspunkt for al perception.

Udgangspunktet for Maurice Merleau-Ponty er, at vi er placeret i verden med vores kroppe før vores refleksion over den. Det er en verden, der ligger før erkendelsen, og det er den verden erkendelsen taler om.³⁴ Da kroppen netop ikke er et tomt hylster, men indgår som en del af den "levede verden" med sine erfaringer og forandringer, betyder det, at den perciperede verden aldrig kan være et udtryk for den objektive verden. Det bliver til en "fænomenal verden", en verden konstitueret af perceptionen; en verden, der allerede har en mening og en struktur i vores møde med den. Konsekvensen er, at den verden eller de objekter, som det menneskelige intellekt rent faktisk møder, i høj grad er afhængige af intellektets/subjektets egen krop. Altså, selv når det rene intellekt formodes at være på arbejde på egne præmisser, så er det objekt, som det intellektuelle subjekt står over for, i høj grad afhængigt af subjektets krop.

³² Wackerhausen (1998) s.5

³³ Thrysøe, Willy & Kirkeby, Ole Fogh (1992), *Krop, intuition og bevidsthed*, Denmark, Tiderne Skifter s. 48 og Merleau-Ponty, Maurice (1945), *Kroppens fænomenologi*, dansk oversættelse ved Bjørn Nake. Det lille forlag, Frederiksberg 1994, s.97.

³⁴ Egebak, Niels (1967), *Om Merleau-Ponty*, Essays om fænomenologi og æstetik, Fredensborg, Arena Forfatterens forlag, s.97.

2.2.1 Læring i et kropsligt perspektiv

At kroppens centrale plads i erkendelsen har sin berettigelse, kan vi få en fornemmelse af ved at se på, hvordan vi tilegner os sprog og begreber, og hvordan kroppen spiller en rolle for den semantiske forståelse af disse begreber. Ser man på børn, (der er motorisk aktive, før de har et sprog) så henter de erfaringer fra en masse sensoriske indtryk, som aflejrer sig i *sensoriske familier* (sensoriske gestalter) ud fra deres forskellige fænomenologiske karakter. F.eks. bestemmes håndens berøring med spidse genstande som værende af en bestemt fænomenologisk karakter og tilhørende en anden sensorisk familie end berøringen af bløde genstande. Disse sensoriske erfaringer og medfølgende diskriminationer mellem fænomenologisk set forskellige sensationer etableres, for mange sensationernes vedkommende, allerede før barnet tilegner sig sproget. Det er ikke kendskab til sproglige udtryk, som er forudsætningen for barnets sensoriske erfaringer med blødt og hårdt, og evnen til at skelne mellem dem. Tværtimod er det de præ-sproglige erfaringer (kroppens erfaringer), som er forudsætningen for, at barnet (gennem deltagelse i sprogfællesskabet) kan lære at beherske de sproglige udtryk ”hård” og ”blød”.

Tager man nu begreber som ”årsag”, ”virkning”, ”kraft”, ”balance”, ”enhed”, ”afstand” osv., der anvendes både i dagligdagens sprogbrug og i de mest abstrakte og teoretiske forklaringer i videnskabeligt regi (også i musikteorien), ser vi, at forståelsen af begreberne (det semantiske indhold) er forbundet til kroppens erfaringer – eller de *sensoriske familier*. Begribelsen af meningsindholdet i betegnelsen ”blød” kræver en kropslig reference, en erfaring med oplevelsen af noget ”blødt”. Selv nogle af intellektets mest abstrakte sproglige forklaringer indeholder altså en reference til kroppens motorisk-sensoriske erfaringer. Således udspringer også forståelsen af musikalske begreber som blødt/hårdt, hurtig/langsom, rytme, puls osv. af en kropslig erfaring med disse begreber. Betragter man mere konkrete musikanalytiske betegnelser, som anvendes indenfor den rytmiske musik, ser man, at også begribelsen af disse begreber har en kropslig klangbund. Netop fordi de analytiske begreber er funderet i en sensomotorisk sanseerfaring, kan vi f.eks. i begrebet ”I Got Rhythm Changes” hente en samlet, sanset musikalsk gestalt frem via bevidstheden og blive i stand til huske et langt harmonisk forløb som en enhed. Den musikalske gestalt har ikke kun kognitiv eksistens som et ”billede for bevidstheden”. Det er samtidig en bevægelseserfaring – et sæt af konkrete handledispositioner samt en emotionel kropslig erfaring. For den improviserende

musiker åbner ordet ”I Got Rhythm Changes” således for et sæt af erfarede muligheder for handlemønstre og bevægelser.

2.2.2 Kroppen som det lærende og vidende subjekt

I det foregående har jeg søgt at sandsynliggøre, at intellektet tager *afsæt* i kroppen og dermed ikke kan stå alene og adskilles herfra i erkendelsen. Næste trin i udlægningen af kroppens betydning for erkendelse og læring vil af mange sandsynligvis umiddelbart blive opfattet som en ukorrekt og helt igennem absurd påstand. Inspireret af Wackerhausens og Dreyfus’ teorier vil jeg sandsynliggøre, at kroppen selv kan være læringens og erkendelsens subjekt. I det traditionelle vidensunivers, der har rødder helt tilbage til antikkens græske filosofi, hvor viden er ensbetydende med sproglig tilgængelig viden, er det naturligvis absurd og ukorrekt at betegne kroppen som *vidende*.

Afvisningen af kroppen som vidende beror altså på bagvedliggende opfattelser af viden, hvad det vil sige at vide – og dermed også hvem eller hvad, der kan vide. Spørgsmålet er, om disse opfattelser er holdbare? Betragter man improvisatoren og musikalsk udfoldelse i almindelighed, vil man hurtigt indse, at den bagvedliggende ekspertise ikke konstitueres af en sproglig tilgængelig viden (jf. afsnittet ”Sprogliggørelse af praktisk kunnen”). Den viden, der ligger til grund for ekspertisen, er indlejret i kroppens handling – altså en handlingserfaring eller ’kropslig viden’. Hvis viden ikke nødvendigvis er af sproglig karakter, så er kroppens sprogløshed ikke i sig selv en hindring for, at kroppen kan være vidende og dermed være et lærende og erkendende subjekt.³⁵

Hvis man tildeler kroppen en plads som et erkendende og lærende subjekt, kan man spørge, hvordan erkender og lærer kroppen så? Dette spørgsmål vil blive behandlet indgående senere i specialet, men jeg vil her komme med antydningen af et svar. Kroppen lærer ikke gennem sproget, men gennem erfaringsdannelser, hvis kundskabsresultater repræsenteres ikke-sprogligt som erfaringsgestalter, herunder ”sensoriske familier” – der er repræsenteret som neurale netværk.³⁶ Kroppens læringsmuligheder bliver optimeret i imitationsprocessen, som man bl.a. finder i mesterlæreforhold, hvor kroppen har modeller, som den kan imitere ud fra.

³⁵ Wackerhausen (1998) s.15

³⁶ *op.cit.* s.16. Se også, Walter J. Freeman’s bog: ”How Brains Make Up Their Minds” (se litteraturliste), hvor teorierne om neurale netværk forklares og diskuteres på et neurologisk plan.

2.3 Kroppen improviserer

Vi har en tendens til at opfatte den improviserende musiker som værende underlagt motorikkens begrænsninger – forstået sådan, at kroppen ikke altid har mulighed for at udtrykke den musikalske tanke. Men spørgsmålet er, om det er en dækkende beskrivelse af den improvisatoriske proces; at betragte det som reflektiv bevidsthed efterfulgt af handling? Er musikalsk improvisation musikalske ideer, der opstår i tanken og derefter omsættes til kropslig handling? For improvisatoren bliver forholdet mellem krop og tanke nærværende. Hvordan kommer de musikalske ideer ud i instrumentet, og hvor kommer de musikalske ideer fra?

”Actions are part of the way that the mind controls the body. Two fundamental psychological questions about actions are “Where do they come from?” and “How does the mind produce them?”³⁷

I en udlægning af begrebet improvisation rejser der sig en række fundamentale spørgsmål af psykologisk og filosofisk karakter. Op igennem både filosofi- og psykologihistorien har spørgsmålet om intentionelle handlinger opnået stor opmærksomhed, og mange forskellige løsningsforslag er blevet givet. Ovenstående citat er et eksempel på, hvorledes spørgsmålenes karakter (How does the mind produce them [tanker der fører til handling]?) afhænger af den spørgendes forforståelse af sammenhængen mellem krop og tanke. Grundantagelsen i citatet er, at ”..the mind controls the body”, men med baggrund i den fænomenologiske kropsopfattelse bliver det problematisk overhovedet at fastholde en stringent opdeling mellem krop og tanke, for slet ikke at tale om den antagelse, *at tanken styrer kroppen*. Inden for filosofien har man kredset om problemet med forståelsen af *den frie vilje*. Deterministiske tænkere har sat spørgsmålstejn ved eksistensen af et selvstændigt jeg, der frit *vælger*, hvorledes kroppen skal bevæge sig. Siden Descartes har disse grundlæggende spørgsmål været essentielle for en stor del af filosofien, især inden for den tyske filosofitradition med Kant som pioner.³⁸ Mens Descartes erkendte verden igennem mottoet ’cogito’ (”jeg tænker, altså er jeg”), hvor tankens frigørelse fra kroppen tilstræbes, vil jeg med Maurice Merleau-Pontys begreb ’cogito tacite’ lægge vægt på kroppens (de tavse dimensioners) betydning for viljestyrede handlinger.

På baggrund af de forudgående kropsfilosofiske betragtninger, kan man måske nu ane nogle konsekvenser for en forståelse af den improvisatoriske praksis. Lad mig kort skitsere:

³⁷ Haggard, Patrick. (2001), ”The psychology of action” i *British Journal of Psychology*, 92, p.113.

³⁸ *Ibid.*

De ”traditionelle” udlægninger af improvisatorisk udøvelse udfra undersøgelser og beskrivelser af forskellige tankeprocesser viser sine mangler ved at ignorere kroppen og forskellige bevægelsesvaners betydning. Derfor er forsøgene med at designe computerprogrammer (med baggrund i den kognitive videnskab), der improviserer, løbet ud i store vanskeligheder.³⁹ Mens computeren med rimelig succes kan efterligne de intellektuelle og rationelle sider af mennesket, er de kropslige og emotionelle erfaringer uden for den kunstige intelligens’ rækkevidde. Det er netop kendetegnende for den improviserende musiker, at han er dybt afhængig af sin krops performance, men ikke forstået som en envejskommunikation, hvor tanken styrer kroppen. Kroppens perceptionsmuligheder og motoriske udfoldelsesmuligheder har i høj grad betydning for de musikalske ideer og tanker, der opstår. Ydermere beskriver improviserende musikere situationer, hvor kroppen tager styringen.⁴⁰ Fingrene spiller en frase, som udøveren først erkender efter, at den er spillet. Den gængse litteratur, der beskæftiger sig med en udlægning af improvisationsbegrebet, overser oftest den kropslige intelligens’ betydning i processen. Der mangler erkendelsesmæssige værktøjer, der bedre kan beskrive de oplevede fænomener, som findes i den improvisatoriske praksis. Det er i dette perspektiv, at begreber som ”tavs viden”, ”kropslig viden”, ”praktisk bevidsthed” eller ”erfaringsbaseret og implicit handling” kan indfange centrale bagvedliggende processer for den improvisatoriske praksis. Ved at betragte den læringskultur, som den rytmiske improviserende musik traditionelt set har udspillet sig indenfor, vil man kunne indse betydningen og dybden af disse begreber. Her står imitation som læringsform meget centralt. Imitation som læringsredskab har dog trange kår i størstedelen af den vesterlandske uddannelsesfilosofi, og et filosofihistorisk tilbageblik på imitationsbegrebet vil kunne klarlægge dette.

³⁹ Dreyfus, Hubert L. & Stuart E. (1986), *Mind over Machine, -The Power of Human Intuition an Expertise in the Era of the Computer*, New York, The Free Press.

⁴⁰ Berliner (1994)

Kap. 3: Imitation som læringsform

“It all goes from imitation to assimilation to innovation. You move from the imitation stage to the assimilation stage when you take little bits of things from different people and weld them into an identifiable style – creating your own style. Once you’ve created your own sound and you have a good sense of the history of the music, then you think of where the music hasn’t gone and where it can go – and that’s innovation.”⁴¹

I citatet understreger Walter Bishop imitationens afgørende rolle i den læringshistorie, der er forbundet med den improvisatoriske praksis. Imitation er et begreb, der i mange henseender står i en form for kontrast eller et direkte modsætningsforhold til improvisation. Sådan vil vi i hvert fald være tilbøjelige til at opfatte de to begreber i vores kultur. I musikalske sammenhænge viser det sig dog, at arbejdet med imitation er en af forudsætningerne for at improvisere, hvilket også fremgår af opfordringerne fra mange forskellige musikere. Forståelsen af det indbyrdes forhold mellem improvisation og imitation bliver således et centralt tema, hvis man vil beskæftige sig med processerne bag improvisatorisk udfoldelse.

Følgende afsnit vil uddybe imitationsbegrebet og fremsætte en forståelse af begrebet, der udfordrer den klassiske opfattelse af imitation. Efter at have udledt en betragtningsmåde af imitation, vil jeg sætte det ind i en musikalsk sammenhæng. Her viser imitationens store betydning sig især i indlæringsprocessen, men også i den udøvende, improvisatoriske og kunstneriske skabende proces viser imitationsevnen sig at spille en væsentlig rolle.

3.1 Imitationsbegrebets historie

”Don’t imitate – innovate”, sådan lyder reklamesloganet for Hugo Boss. Ordlyden af sloganet siger på mange måder noget centralt om den kultur, vi lever i, hvor kreativitet, individualitet og ”det exceptionelle” har høj status. Imitation er også et negligeret koncept i den diskurs, der hersker i den nutidige vesterlandske uddannelsesfilosofi. Dette skyldes ikke mindst den indflydelse som både den rationalistiske og empiristiske position har haft på uddannelsesformerne, og som Klaus N. Nielsen har gjort grundigt rede for i sin Ph.d. afhandling ”Musical Apprenticeship”.⁴²

⁴¹ Walter Bishop Jr. i Berliner (1994) p. 120

⁴²Nielsen, Klaus N. (1999), *Musical Apprenticeship, Learning at the Academy of Music as socially situated*, PH.D. fra Psykologisk Institut, Aarhus Universitet.

Specielt rationalismen har medvirket til at betragte læring som centreret om en stimulation og udvikling af kognitive kapaciteter. Relationen mellem individ og omverden er i denne tradition karakteriseret ved kognitive processer. I den "informations processing theory", som er hyppigt omtalt og diskuteret i "cognitive science",⁴³ opereres ud fra betragtningen om, at mennesket altid opbygger en konceptuel, symbolsk struktur, der repræsenterer den ydre verden. Den kognitive videnskab søger at afdække strømmen af information, som passerer gennem det kognitive system. Denne strøm af information ender med et output som f.eks. bevægelser, tale, musikalske beslutninger eller udførelser osv. Traditionelt set interesserer den kognitive videnskab sig for de mentale processer, der ligger mellem stimuli og respons, og forudsætter implicit at bevægelser og beslutninger sker på baggrund af mentale repræsentationer. Den kognitive kapacitet bliver menneskets mulighed for at udføre viljestyrede bevægelser (f.eks. musikalsk improvisation), handlinger og tale. Når imitationen som læringsform i uddannelsessystemet (og som handlemåde og udtryksform i vores kultur) har trange kår, skyldes det bl.a. opfattelsen af, at den kognitive kapacitet bedst styrkes ved selvstændig, kritisk tænkning. Fra et rationalistisk synspunkt er imitation mest en ekstern, mekanisk kopiering af viden og handling, hvor man ikke gør brug af "tænkning" (kognitive informationsbearbejdning) og sproget som sådan. Måden vi betragter imitation på kan spores langt tilbage, og jeg vil vise, hvorledes den dualistiske tænkning, der begynder med Platon, bærer en stor del af skylden for vores betragtningsmåde.

I antikken tillagde Aristoteles imitationen stor værdi for kunstudfoldelse og læring i almindelighed, idet "imitation is a fundamental way of learning for man".⁴⁴ Aristoteles forbinder kreativitet og imitation. "To imitate is joyful and it is how ordinary people learn what things are made of and consist of through the act of creation".⁴⁵ Således bliver imitation for Aristoteles mere end simpel kopiering, men en del af den kreative proces. Anderledes er det hos Platon, hvor menneskets perception og viden kun er skygger af de oprindelige fænomener og ideer. Når viden og perception kun opnår status af skyggefænomener, vil imitation blot kunne betegnes som – at kopiere noget som allerede i sig selv er en kopi. Med afsæt i Platons metafysiske verden, hvor sproget er den primære vej til ideerne og erkendelsen, findes en forklaring på rationalismens opfattelse af imitation som mekanisk og ekstern kopiering af viden og bevægelser – hvor man ikke gør brug af "tænkning" og rationel erkendelse

⁴³ Se bl.a. Haggard (2001), og Colley, A.M. (Ed.) (1998), "Cognition and Action in Skilled Behaviour", in *Advances in Psychology* 55, Elsevier science publishers B.V.

⁴⁴ Aristoteles i: *De store tænkere, Aristoteles*, Munksgaard, Kbh. 1991, s.150

⁴⁵ *Ibid.*

gennem sproget. Skellet mellem: a) læring gennem sproget (symbolske repræsentationer) og b) læring gennem imitation, har altså tidligt været et centralt tema i den filosofihistoriske diskurs om viden og læring.

Ved at betragte musikalsk imitation i et kropsfænomenologisk perspektiv vil jeg vise, at imitation ikke er en bevidstløs overførsel af ureflekterede vaner eller bevægelsesmønstre fra den ene person til den anden. Lad mig kort henviser til de erkendelsesteoretiske overvejelser i kapitel 2; Hvis nu kroppen ikke blot er objekt for tanken, men er medvidende og medvirkende i konstitueringen af al viden – ikke kun praktiske færdigheder, bliver det svært at opretholde ideen om, at tilegnelse af viden kun sker gennem sproget og optræder som symbolske repræsentationer. Hvis vi som Merleau-Ponty vedgår os kroppens centrale rolle i erkendelsen, bliver imitation ikke ekstern kopiering af viden og bevægelser, men kroppens "griben" af bevægelse og motoriske betydning.⁴⁶ Når jeg modtager undervisning hos min klaverlærer – hører min klaverlærer spille, ser bevægelsen af fingrene, og derefter forsøger at imitere det, så er det ikke udtryk for en bevidstløs kopiering. Måden hvorpå jeg perciperer både lyden (musikken) og de konkrete bevægelser er allerede givet af kroppens prærefleksive erfaringsunivers. Kroppen griber både bevægelsen og musikkens betydning, før vi reflekterer over det. Derfor er imitationsprocessen ikke en overførsel af objektive sansedata eller en ekstern kopiering. Kroppen perciperer musik og bevægelse på baggrund af den kropslige erfaring, som kommer af vores væren-i-verden. Merleau-Ponty bruger betegnelsen "den intentionelle bue", når han beskriver, hvordan kroppen altid er intentionelt rettet mod verden. Musikken der møder os, de bevægelser, som vi imiterer, fremstår for os på baggrund af vores prærefleksive intentionelle 'rettethed' mod situationen. At opleve eller percipere en musikalsk gestalt betyder, at man lader musikken bevæge sig i en. Det giver sig udslag i en kropslig fornemmelse (jf. afsnittet "kroppens læring"), og når intellektet senere forsøger at erkende musikken, så er det med udgangspunkt i den kropslige fornemmelse.

Det er kun, hvis vi accepterer rationalismens påstand om, at kroppen selv virker på en instrumentel repræsentativ måde, at vi kan betragte imitation som kopiering af eksterne bevægelser. Set i dette perspektiv afhænger en forståelse af bevægelse og imitation ikke først og fremmest af en symbolsk udredning af, hvad bevægelse "står for", men af en kropslig indlevelse i en bevægelse.⁴⁷ Da kroppen altid er en "levet krop", der konstituerer betydning i mødet med verden, før vores bevidste erkendelse her af, afspejler selv simple eksempler på imitation en personlig proces

⁴⁶ Merleau-Ponty (1945) s.97

⁴⁷ Jespersen, Ejgil, *Idrættens kropslige mesterlære*, s.176, i Nielsen, Klaus og Kvale, Steiner (1999), *Mesterlære – læring som social praksis*, Hans Reitzels Forlag A/S, Kbh.

defineret af det enkelte individs levede erfaringer. Det er derfor, vi ikke kan betragte imitation som en uproblematisk overførsel af viden og bevægelser fra en person til en anden. Den levede og erfarne krop konstituerer mening ind i verden ved mødet med verden. Det er en mening, der ligger før erkendelsen, og det er den mening erkendelsen taler om.⁴⁸

3.2 Imitationens refleksive tilsnit

Imidlertid vil det være svært at opretholde en forestilling om, at imitation kun involverer det præ-refleksive plan, der opererer på kroppens præmisser. Donald A. Schön har i ”The Reflective Practitioner”⁴⁹ introduceret begrebet ”reflection-in-action” som modstykke til, hvad han kalder ”technical rationality”. Donald Schön skelner således mellem *refleksion-i-handling* og *refleksion over handling*. Når vi reflekterer over handling, tænker vi tilbage på, hvad vi har gjort, og refleksionen har ikke nogen direkte forbindelse med den aktuelle handling. Alternativet er, at vi kan reflektere midt under handlingen uden at afbryde den. Her tjener vores tænkning til at omforme, hvad vi gør, mens vi gør det. Schön tildeler, ligesom Merleau-Ponty, kroppen en central plads i erkendelsen, og taler om en implicit kropslig viden som baggrund for vores intuitive hverdagshandlinger:

”Often we cannot say what it is that we know. When we try to describe it we find ourselves at a loss, or we produce descriptions that are obviously inappropriate. Our knowing is ordinarily tacit, implicit in our patterns of action and in our feel for the stuff with which we are dealing. It seems right to say that our knowing is *in* our action.”⁵⁰

Interessant er det nu, at Schön tilføjer følgende: ”On the other hand, both ordinary people and professional practitioners often think about what they are doing, sometimes even while they are doing it”.⁵¹ Disse betragtninger over hvordan vi handler, tænker og agerer i praksis sætter imitationen som det centrale i en læringsproces. Ved imitation bliver det nemlig muligt at optage viden og handlinger direkte, og imitationen bliver muligheden for at tilegne sig helheder i læringsituationen. I imitationen ligger muligheden for at overføre den kropslige, tavse viden, som går tabt, i det samme en sproglig transformering finder sted. Men ifølge Schön finder imitationen sted på flere forskellige niveauer, også det refleksive jeg tilkendes en rolle i imitationen. I et mesterlæreforhold vil den

⁴⁸ Merleau-Ponty (1945) s.103

⁴⁹ Schön, Donald A.(1983), *The Reflective Practitioner*, Basic Books, USA

⁵⁰ *op.cit.* p.49

⁵¹ *op.cit.* p.50

lærende både ubevidst og bevidst integrere de aspekter af en given performance, som den lærende finder værdifuld hos mesteren.

Også Banduras teoriudkast ”Social learning through imitation” kan med fordel inddrages, idet den specifikt bygger på modeladfærd og imitation som læringsform.⁵² Her viser han, at hvis en person er udsat for mere end én model under en imitativ læreproces, vil vedkommende typisk ikke reproducere alle elementer af en bestemt models adfærd eller begrænse sin imitation til denne, men udvise nye adfærdsmønstre ved at udvælge og sammensmelte elementer fra de involverede modeller. Imitation kan således genskabe noget nyt, idet graden af fornyelse vil afhænge af mangfoldigheden af modeladfærd i en given aktivitets sammenhæng.⁵³

Opsummerende kan man sige, at også begrebet imitation altid har et tavst aspekt i sig. Jeg har vist, at imitationen er et centralt element i læringsprocessen, og at imitationen giver mulighed for at videregive det tavse videnskæssige indhold, som er indeholdt i al viden, handling og kompetence. Imitation kan ikke betragtes som et uengageret, eksternt kopiering af færdigheder eller viden, men er i stedet en central måde for kroppen at gribe en umiddelbar betydning på. Udover at være en fundamental læringsform som er aktiv allerede før, vi selv er bevidste om det, viser Schön med begrebet ”refleksion-i-handling”, at imitation ikke blot er bevidstløs kopiering, men også indeholder bevidste til- og fra-valg. Den klassiske opfattelse af imitation som en problemfri transmission af færdigheder og viden afløses af en proces, hvor kropslig viden og bevidste valg og refleksioner tilsammen kommunikerer om tilegnelsen.

I musikken og den musikalske tilegnelse finder vi netop imitation som et centralt aspekt i indlæringen. En nærmere undersøgelse af imitationens rolle for den improviserende musiker kan åbne for nye aspekter af imitationen som fænomen og rolle i læring, færdighedstilegnelse og improvisationen.

⁵² Bandura, A.(1962) ”Social learning through imitation” i M.R. Jones (Ed.). *Nebraska Symposium on Motivation*. Nebraska: University of Nebraska Press.

⁵³ Jespersen, Ejgil (1999) s.173

3.3 Imitation som læringsform i den rytmiske musikkultur

I en artikel af Scribner og Cole skelnes mellem to former for uddannelse, som vi finder i den moderne kultur.⁵⁴ De to former for uddannelse afspejler to forskellige måder at betragte læring på, og den følgende opdeling mellem ”formel/uformel læring” er inspireret heraf. Den uformelle del af læring er den traditionsbunde, kontekstbundne læring, som eksempelvis findes i mange mesterlæreforhold.⁵⁵ Her er imitation et centralt aspekt af læringen, og der formuleres sjældent eksplicit viden verbalt fra læremester til lærling. I stedet gøres stor brug af eksempler og demonstrationer. Kontrasten hertil er den formelle læring, som den findes indenfor en stor del af skole- og uddannelsessystemet. Den er karakteriseret ved at være dekontekstualiseret, og det er igennem sproget, at viden og informationer videregives. ”In other words, in schools the pupils learn general rules of a verbal description that can be generalized over a multitude of tasks, operations and problems.”⁵⁶

En væsentlig kulturfaktor for store dele af den rytmiske musik er, at overleveringen af musikken og traditionerne foregår direkte uden brug af et noteringssystem. Der er i langt de fleste tilfælde tale om en mundtlig og kropslig overlevering, om direkte kontakt mellem personer, hvilket normalt udgør en forudsætning for, at imitationen kan finde sted.⁵⁷ Det er karakteristisk for den rytmiske musik, at den udspiller sig i folkeligt baserede kulturer, præget af deltagelse. At deltage i musik er ensbetydende med at deltage i et praksisfællesskab, og tager vi salsa og salsamusikken som eksempel, finder vi, at salsa foruden musik også indeholder dans, samvær, mad og drikke – og meget andet. Musik i denne sammenhæng er altså ikke noget man *forbruger*, men derimod noget man *bruger* og deltager i.⁵⁸ I kraft af, at imitationen finder sted i et direkte forhold mellem personer, er det ikke nødvendigt med noget notationssystem. Når vi derudover gør os bevidste om imitationens grundelementer (som jeg har redegjort for i forgående afsnit) fremgår det, at notation i form af symbolske repræsentationer langt fra er hensigtsmæssig. En symbolsk repræsentation i form af noder, som

⁵⁴ Scribner, S. & Cole, M. (1973) “Cognitive Consequences of Formal and Informal Education”. Science, 1982 (4112) pp 553 – 559

⁵⁵ Se eksempelvis, Kvale & Nilsen (1999)

⁵⁶ Scribner & Cole (1973) p.557

⁵⁷ Dog er musikeren i den specielle situation, at også det auditive medie med en samlet formidling af melodik, harmonik, rytmer, fraseringer, udtryk og stilkaraktistika kan danne grundlaget for imitation. Hubert L. Dreyfus argumenterer i ”Livet på nettet” (se litteraturlisten) for, at denne form for læring, hvor der ikke er direkte kontakt mellem ”elev” og ”lærer”, netop i kraft af den manglende kropslige tilstedeværelse mister noget af sit essentielle indhold.

⁵⁸ Agerskov & Sveidahl (2002) s.25

kræver et kognitivt, bevidst omfortolkning og analyse af ”koder”, vil direkte stå i vejen for den intuitive imitation. Ved formidlingen direkte fra musiker til musiker er det kroppen med alle sine sanser, der i første omgang griber betydningen af musikken. Når vi oplever med hele kroppens sansesystem (både føle-, høre-, lugte-, smage- og syns-sans), får vi mulighed for at imitere helheder i situationen uden først at analysere og opsplitte de forskellige informationer i enkelte input.

I den rytmiske musikkultur genfinder vi en læringsform, der minder om det, som Scribner og Cole karakteriserer som uformel læring. Musikken videregives oftest i et mesterlæreforhold, hvor imitation udgør en stor del af tilegnelsesprocessen. Hvad der bliver muligt i imitationsprocessen, er at viderebringe og afspejle hele musikkens indhold som en samlet gestalt. Det er musikkens konkrete melodiske, harmoniske og rytmiske elementer, men også de mere diffuse elementer som klang, dynamik, artikulation, emotion og mere brede kulturelle aspekter. Størrelser, som er så mange og komplekse, at de ikke lader sig notere endsige dechifrere.

I de interviews, jeg har lavet, og den litteratur, jeg har konsulteret, fremhæves det gang på gang, hvilken rolle imitation som læringsform betyder for musikerens improvisatoriske evner. For den improviserende musiker er det væsentlig at udbygge og træne sine imitationsevner. At have gode imitationsfærdigheder gør musikeren i stand til at tilegne sig nyt stof. Herudover er udbyggede imitationsfærdigheder vigtige i den musikalske kommunikation, når man spiller sammen i koncertrummet. Henrik Sveidahl siger det således i interviewet:

”Det gælder både klassisk og rytmisk musik (også når man spiller i kammerkvartetten) – at man er i stand til, ikke at imitere det der foregår, men i stand til at forholde dig meget bevidst til, hvad der foregår omkring dig. Helt konkret har den improviserende musiker behov for at kunne arbejde med de meddelelser, der flyder rundt mellem folk, og det kan være der kommer noget fra klaveret (synger) og så får jeg lyst til at tage den ide op. Så skal der være hul igennem.”⁵⁹

Udover at den levede krop af sig selv samordner sanserne intuitivt i den musikalske imitationsproces, så spiller den kognitive bearbejdning og det reflektive jeg også en rolle i tilegnelsen. Kresten Osgood giver i interviewet udtryk for, hvilken rolle imitation spiller i hans tilegnelsesproces og udvikling:

”Jeg har lært mest af at låne en masse plader på biblioteket hver uge. Dem tager jeg med op i mit øvelokale og spiller til dem. Så lytter jeg virkelig intenst. Hvilken klang er der her, hvad tilstræber de, hvilken ”vibe” har de sammen, hvad foregår der imellem dem? Så prøver jeg på at spille med

⁵⁹ Sveidahl, Henrik (2002), *Interview*

som 5. mand. Prøver på at komme ind på dem. På den måde kommer jeg til at spille sammen med nogen, som ikke spiller sammen med mig. De ved ikke, at jeg er der. Deres musik er ikke rettet mod mig, jeg prøver på at nærme mig dem så meget som muligt og forstå, hvad de har gang i. Så går det lynhurtigt med at tilegne sig. Det er ikke det samme som at lære en nedskrevet Charlie Parker solo eller lærer nogle skalaer. Her lærer du den præcise rytmiske frasering, hvilken klang, hvilket udtryk det får, og man får følelsen med. Du imiterer eller absorberer hele udtrykket.”⁶⁰

Citatet rammer nogle af de helt centrale aspekter ved imitationsprocessen, hvor den tilegnede viden i højere grad konstitueres af kropslig handlingsviden – kropslig fornemmelse for klang og udtryk, end sprogliggjort, rationel viden. Samtidig med den intuitive imitation er processen dog også kendetegnet ved at vægte det refleksive aspekt – det som Schön betegner som ”refleksion-i-handling”. Dette kognitive, refleksive aspekt af imitationsprocessen beskriver Kresten Osgood bl.a. i følgende citat:

”Det er dog en anden slags imitation i den forstand, at det meget sjældent sker, at jeg hører et trommegroove og sætter mig ned og lytter det af. Men det sker hele tiden, at jeg hører et trommegroove og tænker på effekten af det. Måske tænker jeg på effekten af, at han spillede stortrommen lidt kraftigere på 2-slaget, så groovet får en anden historie. Næste gang jeg kommer i en spillesituationen, kan jeg måske bruge det. Det er også en slags imitation.”⁶¹

Her beskrives en refleksion i tilegnelsesprocessen, men det er vigtigt at understrege, at det er en refleksion, der har en kropslig klangbund. Refleksionen tager udgangspunkt i den kropslige fornemmelse, og det er således den kropslige fornemmelse, der danner grundlaget for den bevidste bearbejdelse. I denne musikalske læringsituation får man fært af, hvad den kropsfænomenologiske forskning mener med, at vi er placeret i verden med vores kroppe før vores refleksion over den. Kroppen er ikke et tomt hylster, men indgår som en del af den ”levede verden” med sine erfaringer og forandringer. Vi oplever en ”fænomenal verden”, en verden konstitueret af perceptionen; en verden, der allerede har en mening og en struktur i vores møde med den. Musikeren oplever musikken ud fra et perspektiv, der er defineret af kroppens prærefleksive erfaringer. Når man herefter begynder at ”sætte ord på” oplevelsen, så er det en refleksion, der tager udgangspunkt i den kropslige oplevelse af musikken. Sammenfattende kan man sige, at en imitationsproces (eller enhver læreproces for den sags skyld) indeholder langt flere elementer af essentiel betydning for tilegnelsen, end hvad vi er bevidste om. Selv når man er intentionelt

⁶⁰ Osgood, Kresten (2002), *Interview*

⁶¹ Osgood (2002), *Interview*

fokuseret på at lære eller imitere et specielt område af et praksisfelt, indeholder læringen *mere* end det.

3.3.1 Musikalsk mesterlære

I indledningen blev den læringssituation, hvor man imiterer fra et auditivt medie, fremstillet som forskellig fra den, der finder sted i et mesterlæreforhold. Der er flere grunde til at betragte de to læringssituationer som forskellige. Når man lærer via et auditivt medie, befinder man sig i en ”isoleret øvesituation”, hvor man ikke har nogen direkte kontakt til de musikere, man lærer fra. Læringsprocessen afspejler en envejskommunikation, hvor man har mulighed for at imitere, kommentere og leve sig ind i musikkens univers – men man oplever ikke de andre musikere respondere på det, man selv tilføjer musikken.

Oftest fremhæver musikere deres forskellige læremestere som yderst betydningsfulde for den personlige udvikling både musikalsk og menneskeligt.⁶² I mesterlæren indgår elev og lærer i samme rum i en fælles social situation med en direkte kropslig tilstedeværelse. Kroppens følsomhed for stemninger i mødet med andre mennesker gør, at situationen allerede her adskiller sig fra den ”isolerede øvesituation”. Hvad man egentlig *lærer* i den situation, er derfor dybt influeret af den interpersonelle kontakt, der er i rummet. Indimellem kan læreren lægge hovedvægten på at formidle information om musikteori og andre *regler* for optimal udførelse, som den også står beskrevet i mange lærebøger. Men lærer-funktionen indeholder flere dimensioner. Læreren demonstrerer, rådgiver, stiller spørgsmål, giver kritik og stimulerer derved elevens evne til at både at *reflektere over handling* og *reflektere i handlingen* (jf. Donald Schöns begreb ”reflection-in-action”). I det følgende vil jeg kigge nærmere på to aspekter af mesterlærer-forholdet. Først beskrives den læringssituation, hvor eleven spiller for sin læremester og dernæst situationen, hvor læreren spiller for eleven.

Mange pianister har oplevet den situation, hvor man i løbet af ugen har siddet hjemme og øvet sig til næste klavertime. Tilfreds med det niveau man har opnået, kommer man forventningsfuld op til læreren. Imidlertid er det som om, at man pludselig ikke spiller så godt, som da man øvede – i hvert fald spiller man anderledes, og læreren gør måske opmærksom på nogle ting, som man ikke selv var

⁶² Osgood fremhæver i interviewet Ed Thipgen som forbillede både på det menneskelige og musikalske plan. Se også Berliner (1994) kap. 10

klar over. Nedgangen i præstationsniveauet kan selvfølgelig skyldes regulær præstationsangst, men det er ikke sikkert, at man i virkeligheden spiller meget anderledes – *og dog*. Der sker noget med den måde, man spiller på, når man er bevidst om, at der er nogen, der lytter. Bevidstheden skærpes, man bliver mere fokuseret på sit spil, og musikkens detaljer opnår øget opmærksomhed. Denne fokuserede opmærksomhed gør, at selv små detaljer og evt. ”sjuskefejl” ikke unddrager sig bevidstheden, som de måske har gjort i øvesituationen. Samme ophobning af koncentration oplever man, når man optager sig selv spille.⁶³ Både når man spiller for læreren og optager sig selv, så performer man med bevidstheden om, at alt hvad der spilles gælder. Musikken *er som den er*, og det er nuet, der kræver al opmærksomhed og tilstedeværelse. Altså; når man spiller med bevidstheden om, at der er nogen der lytter (eller at man bliver optaget), så påvirkes ens spil i kraft af den øgede opmærksomhed, der kendetegner dette øverum. Med Schöns terminologi kan vi sige, at det øgede opmærksomhedsniveau udmønter sig i en øget *refleksion-i-handling*.

Herudover har læreren mulighed for at ’sætte tiden i stå’ og bevidstgøre eleven om forskellige musikalske parametre og bevægelser, som måske har unddraget sig elevens opmærksomhed. Denne dialog giver anledning til en refleksionsproces hos eleven, og udfra sproglige beskrivelser kan de musikalske evner videreudvikles. I disse tilfælde opfordres eleven til at *reflektere over handlingen* ved at ’sætte tiden i stå’ og tænke tilbage på, hvad man har spillet. Igennem sproglige vendinger, rettelser og beskrivelser arbejder læreren med at bevidstgøre eleven om forskellige aspekter af udførelsen. Men, da denne *refleksion-i-handling*, som eleven har benyttet sig af under udførelsen, ikke er af sproglig karakter, ser man, at den sproglige kontakt mellem lærer og elev ofte er i metaforer. Det lineære, logiske sprog er ikke tilstrækkeligt, når man skal tilegne sig en praksisfærdighed. I ”Musical Apprenticeship”⁶⁴ (musikalsk mesterlære) har Klaus N. Nielsen undersøgt lærer/elev-relationer og læringssituationer ved Musikonservatoriet i Aarhus og vist, hvordan musikalske udtryk og til dels også færdigheder formidles videre i sproglig form ved at transcendere metaforer, genkende følelser osv. De sproglige forklaringer skal med andre ord ofte tjene til en genkaldelse af kropslige følelser og stemninger, der kan inkorporeres i det musikalske udtryk.

⁶³ Når man optager sig selv, har man desuden muligheden for at høre, om det man spillede stemte overens med intentionerne. De analytiske briller, som man ikke har samme mulighed for at anvende, mens man spiller, kan udvikle forståelsen af ens eget spil og udtryk.

⁶⁴ Nielsen (1999)

Det andet aspekt af mesterlæreren er elevens mulighed for at se og høre læreren spille. Her opstår meget gunstige muligheder for at imitere, idet man kan sætte tempoet ned, zoome ind og få musikalske detaljer udfoldet. Stadigvæk adskiller denne imitationsproces sig fra ”imitationen fra det auditive medie”, fordi den udspiller sig i et socialt rum mellem lærer og elev. Man kan nu spørge, om man ved at imitere en lærermester kommer til at miste sin egen stil? Ligger der ikke i mesterlæreren en potentiel fare for, at eleven bliver en kopi af mesteren?

Det er ikke et ukendt fænomen, at man ofte både hos klassiske og rytmiske musikere kan høre, hvem de har studeret hos og ladet sig inspirere af. Indenfor jazzmusiker-kredse vil man ofte beskrive forskellige musikere ud fra, hvem de lyder ligesom. I karakteriseringen af en jazzmusikers udtryk, vil man kunne henvise til ganske bestemte lærermestere, forbilleder eller inspirationskilder. Denne imitation af lærermesteren og de musikalske forbilleder er dog, som tidligere beskrevet, ikke at forstå som en bevidstløs mekanisk kopiering. Ved at musikeren stifter bekendtskab med forskellige lærermestere og forskellige musikalske inspirationskilder stimuleres til en proces, hvor nye muligheder for musikalsk udtryk, musikalske kombinationer og musikalsk udfoldelse opstår. Bandura (jf. tidligere afsnit), der har undersøgt den imitative læreproces, viser, at eleven ikke reproducerer alle elementer af en bestemt models adfærd, og heller ikke begrænser sin imitation til denne. Der udvises tværtimod nye adfærdsmønstre ved at vælge og sammensmelte elementer fra de involverede modeller.⁶⁵ Således bliver mesterlæreren ikke en hindring for at opnå et personligt udtryk, men kan tværtimod ofte være medvirkende til, at elever overhovedet kan udvikle en personlig stil. Mesterlæreformen er en mulighed for at arbejde med meningsfulde musikalske byggeklodser i en læringsituation præget af interaktionen mellem lærer og elev. En mulighed for at videregive erfaringer med udviklingen af et personligt udtryk igennem både *refleksion-i-handling* og *refleksion over handling*.

⁶⁵ Bandura (1962)

Kap. 4: Øverummet

I bestræbelserne på at beskrive samspillet mellem krop og bevidsthed under improvisationen, vil jeg skelne mellem to forskellige bevidsthedsrum mellem øvelse og udøvelse – eller mellem øverummet og koncertrummet.⁶⁶ Den improviserende musikers arbejde indeholder to forskellige niveauer af bevidsthed med hver sine specifikke krav tilknyttet, og det kan være en stor udfordring at holde dem adskilt. I idrætsverdenen opererer man med *åbne* og *lukkede* færdigheder, hvor de *lukkede* færdigheder refererer til øvelsen på træningsbanen (f.eks. træningen af en baghånd i badminton, hvor elementerne skilles ad og trænes igen og igen med henblik på en automatisering) og de *åbne* færdigheder, hvor kampen spilles med fokus på helhed, intuition, tilstedeværelse og variation. Man betegner også visse former for idrætsgrene som eksempelvis atletik og springgymnastik (hvor den enkelte øvelse skal optimeres gennem utallige gentagelser og perfektion) som havende fokus på lukkede færdigheder, mens eksempelvis de fleste boldspil i højere grad fokuserer på evnen til variation og åbne færdigheder. Alle bevægelsesaktiviteter indeholder dog elementer af både *åbne* og *lukkede* færdigheder. I udviklingen af de improvisatoriske evner ønsker man naturligvis at fremme de *åbne* færdigheder mest muligt. Sveidahl siger det således:

”Det er en færdighed i sig selv at være til stede i nuet, koncentrere sig, have fokus, flow og alt det, vi snakker om i bogen. Det er selvfølgelig en meget u håndgribelig færdighed, og det er grunden til, at den bliver underprioriteret i musikundervisningen – fordi vi ikke kan sætte ord på den. Vi bliver nødt til at sige, at det er et færdighedsområde for sig, og hvis vi ikke kan sætte ord på, så er der måske ikke noget at gøre ved det. Men, vi ved jo alle sammen, at de plader vi sætter på, og den musik vi vil høre, den tager fat lige netop her. Det er det, der er kunst.”⁶⁷

Friheden i brugen af de åbne færdigheder afhænger i høj grad af, om man har nogle lukkede færdigheder at arbejde med. At man har nogle gode byggeklodser med mange kombinationsmuligheder, og derfor er det også nødvendigt at arbejde med lukkede færdigheder i øverummet.

I den ”oprindelige” rytmiske læringskultur, hvor tilegnelsen sker igennem praksisdeltagelse og mesterlære, finder vi ikke nødvendigvis nogen skarp opdeling mellem øverum og koncertrum. Det er først i den vesterlandske læringskulturs kontekst, at dette skel for alvor træder frem. I mesterlæren findes ikke det institutionaliserede skel mellem tilegnelse og skabelse af

⁶⁶ En distinktion som også Henrik Sveidahl og Flemming Agerskov benytter i ”De to rum”.

⁶⁷ Sveidahl (2002), *Interview*

noget, som skole- og uddannelsessystemet bygger på.⁶⁸ I det musikalske praksisfællesskab og den læringskultur, som er forbundet hertil, er der ingen grund til at opsplitte 'læreskaben' i indøvelse og udøvelse. Derimod er det kendetegnende i den vesterlandske læringskultur, at øvesituationen (læringsituationen) ofte bliver domineret af den analyserende bevidsthed. Vi ønsker at opdele og bevidstgøre os om aspekter af et musikalsk område for derigennem at opnå en (refleksiv) forståelse heraf.

Koncertsituationen derimod er karakteriseret ved en nedprioritering af den analytiske bevidsthed. Det vil sige, at den traditionelle vesterlandske rationelle og analytiske læringskultur kan skabe nogle problemer i koncertsituationen, hvor fokuset må rettes mod helheden. Under improvisationen i koncertsituationen er det nødvendigt at frigøre sig fra den analyserende og kontrollerende bevidsthed, der planlægger og strukturerer improvisationen inden for faste rammer ligesom i øvelokalet. Men, når det ikke er den refleksive og analyserende bevidsthed (som vi ofte træner i øvelokalet), der er det styrende element under koncertudfoldelsen – hvilken slags bevidsthed er det så, vi snakker om? Hvad er det for menneskelige egenskaber, Henrik Sveidahl henviser til i beskrivelsen af det *flow* og den *tilstedeværelse*, der karakteriserer koncertrummet? Som jeg senere vil vise, kan man forestille sig, at en form for kropslig intelligens præger koncertrummet. Denne intelligens, understøttet af et mentalt lydbillede (indre melodi) og emotionel fornemmelse, skaber musikken og improvisationen.

I følgende redegørelse for læringsprocesser i øverummet, tager jeg udgangspunkt i en tilegnelsesproces ved klaveret. Udgangspunktet er det skel, man som udøver oplever mellem analytisk generet viden og kropslige færdigheder. På den ene side har vi en teoretisk viden om musikteori, bevægelsesteori (regler for fingersætninger osv.) eller andre vejledende regler for optimal udførsel. Heroverfor står en praksisfærdighed, som vi har vanskelig ved at i-tale-sætte og eksplicit redegøre for. I øverummet forsøger vi nogle gange at omsætte en viden til praksis – eksempelvis når vi afprøver en ny skala til en given akkordtype. Andre gange forsøger vi at opnå en analytisk forståelse af en praksisfærdighed, som vi allerede besidder, men ikke er bevidste om.

⁶⁸ Jespersen, Ejgil (2002), *Bevægelse af kroppen*, (arbejdsrapport endnu ikke officielt udgivet)

4.1 "Kunnen" og "viden" i øveprocessen

Gilbert Ryle skrev i 1949 bogen "The Concept of mind"⁶⁹, hvor han behandler begrebsparret "know how" og "know that". På tysk genfinder man distinktionen som "können" og "wissen" og på dansk kan vi skelne mellem "viden" og "kunnen". Ryle betvivler, at det er muligt at opretholde en skarp distinktion mellem de to begreber og skriver, at "viden" oftest udspringer af en "kunnen".⁷⁰ Jeg beskæftiger mig i dette speciale ikke videre med Ryles udlægning af begrebsparret, men gør opmærksom på, at det især har tjent som inspiration for de følgende kapitler. Distinktionen mellem "know how" og "know that" er nemlig interessant, når man betragter en indlæringsproces ved klaveret og indser, at der både er en *kunnen* og en *viden* knyttet hertil. Man kan lave følgende inddeling:

- A) Kunnen (know how) består i en *kropslig bevægelsesevne i forhold til klaveret*. Denne praktiske kunnen består i en gradvis indlemmelse af klaveret i individets kropslige horisont. Man skal lære at beherske instrumentet som en forlængelse af kroppen. Man kender følelsen af at trykke tangenten ned og kender forbindelsen mellem lyd og bevægelse. Ligesom den blinde mand med stokken ikke er bevidst om stokkens berøring med håndfladen, men kun bevidst mærker fortovskanten, lygtepælen etc., bliver klaveret i fænomenologisk forstand en forlængelse af kroppen for pianisten.⁷¹
- B) Viden (know that) består af sprogligt formuleret viden i form af musikteori, bevægelsesteori (eksempelvis fingersætning) og andre regler for optimal udførsel. Det er den analytiske bevidsthed, der ikke nødvendigvis eksisterer som modpol til den erfaringsbaserede, praktiskorienterede *kunnen*, men som ideelt set udspringer heraf. Denne *viden* kan være med til at udvikle vores *kunnen*, hvilket jeg vil eksemplificere i det følgende.

4.1.2 Improvisation udfra "viden om"

Som redskab til at udvikle den improvisatoriske kunnen, kan man anvende sin musikteoretiske viden. Den musikanalytiske viden kan ligefrem danne udgangspunktet for den musikalske ides frembringelse, hvilket jeg vil give et konkret eksempel på i dette afsnit.

⁶⁹Ryle, Gilbert (1949), *The Concept of Mind*, London, Hutchinson's University Library

⁷⁰*Ibid.*

⁷¹"Den blinde mand med stokken" er et billede Merleau-Ponty bruger flere steder, når han beskriver vores evne til at indlemme redskaber i den kropslige horisont. Jeg vender senere tilbage til dette billede.

“Older soloists, who initially learned jazz by ear, absorbing models for melodic shape, phrasing, and inflection from their idols’ performances, developed a comprehensive base of aural musical knowledge that enables them to transform theoretical models effectively. Contemporary jazz students, however, whose learning methods emphasize theory over the arduous discipline of aural learning, risk confusing theory with performance practice, thereby developing naive notions about theory as a compositional tool.”⁷²

Ovenforstående citat udtrykker de forbehold, som specielt den ældre jazz-skole har overfor det, de kalder akademiseringen eller teoretiseringen af jazzen. De unge er: ”chord connectors instead of improvisers”.⁷³ Kritikken bliver ofte med rette afvist men antyder dog, hvorledes den improvisatoriske praksisudfoldelse udspiller sig på baggrund af forskellige bevidsthedsprocesser hos forskellige musikere. I det følgende vil jeg beskrive en konkret øveproces, hvor den analytiske forståelse danner grundlaget for arbejdet med improvisationen.

I øvelokalet forestiller jeg mig, at jeg har lært (læst, imiteret eller intuitivt fundet frem til) følgende figur i Cm.



Jeg vil nu sætte figuren ind i en musikalsk sammenhæng og sekvensere figuren i en II-V-I-progression i mol. Ud fra min analytiske viden kan jeg konstruere en melodisk sekvens ved at spille F-mol melodisk på Dm7^{b5} (lokrisk#2 ud fra D)⁷⁴, Ab-mol melodisk på G7 (G-altereret), og føre figuren tilbage til Cm.



⁷² Berliner (1994) p.248

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Den primære skala til M^{7(b5)}-akkorden er lokrisk-#2. Se bl.a. Levine, Mark (1989), *The Jazz Piano Book*, USA, SHER MUSIC CO. p.71.

I denne øvelse har jeg tænkt: Hvordan vil det lyde, hvis jeg bruger min analytiske viden og spiller figuren på de forskellige trin i progressionen? Jeg prøver mig frem, og ud fra en teoretisk baggrundsviden kan jeg være sikker på, at min konstruktion er musikalsk holdbar. Hvad jeg lige spillede var ikke *hørt* i forvejen. Det var ikke en musikalsk hørt intention, som jeg omsatte til motorisk bevægelse (en viljestyret handling) i forhold til instrumentet. Det var en intention funderet i en analytisk viden om, hvordan jeg kan anvende det melodiske materiale. I øvelsen har jeg i høj grad opmærksomheden rettet mod fingrenes bevægelser. De nye bevægelser kræver stor opmærksomhed på kroppens bevægelser, der bevidst forsøger at danne nye ”skemaer” for bevægelsen. Efter at have øvet frasen rundt i forskellige tonearter i forskellige progressioner bliver den efterhånden en del af min musikalske erfaringsverden. Der dannes ”skemaer” for den musikalske figur – den bliver en del af min indre erfaringsverden, og jeg oplever, at jeg kan spille den bevidst som en intention for en *hørt* figur over en II-V-I-progression. Efter lang tid vil jeg måske en dag opleve, at jeg spiller den intuitivt, uden at jeg bevidst henter figuren fra min analyseverden og placerer den et sted i musikken. Henrik Sveidahl har jf. nedenstående citat gjort sig netop denne erfaring:

”Når jeg tilegner mig en masse bevidsthedsmæssigt over lang tid, og øver det i mit øvelokale virkeligt intenst i forskellige sammenhænge, nuanceret over forskellige akkordtyper, så vil det langsomt blive en del af min erfaringsverden, og så lige pludselig (måske efter 2 år) opdager jeg, at jeg spiller den, når jeg er intuitiv og bare er tilstede. Det er blevet en del af min indre melodi.”⁷⁵

Instrumentalister har nogle fordele i forhold til sangere i den analytiske improvisation. Hvis pianisten ved, at tertsen på en G7 lyder godt, så kan han blot sætte fingeren på h og trykke, så *ved* han, at den er der. På samme måde med de fortrukne skalaer til forskellige akkordtyper. Hvis man ved, at lokrisk #2 er den primære skala til en m7^{b5}-akkord, så kan man udfra sit kendskab til og viden om skalaen anslå de tangenter, der hører til skalaen. Med stemmen har man ikke på samme måde mulighed for bevidst at placere bestemte toner med mindre, man har udviklet et rigtigt godt analytisk gehør. Samtidig med, at det giver pianisten nogle fordele, kan det også skabe en række problemer, hvis denne *viden* om, hvilke toner der er gode, kommer til at styre improvisationen. Når man studerer jazzteori og tilegner sig en mængde viden om skalaer, akkordtyper, fraseopbygning osv., ligger der en potentiel fare for, at improvisationen i højere grad tager udgangspunkt i denne viden end den musikalske kropslige erfaring. Denne fare forstærkes yderligere af, at vi lever i en læringskultur, hvor den reflektive forståelse og viden prioriteres højt. Hvis man ligeledes i sit

⁷⁵ Sveidahl (2002), *Interview*

forsøg på at tilegne sig improvisatoriske færdigheder lægger hovedkræfterne i begribelsen af de musikteoretiske regler, så kan man ende i en situation, hvor improvisationen lyder mekanisk, *ugroundet* og uden retning. Lee Konitz siger det således: "contemporary learning practices that 'overemphasize' sequences cause improvisers to err on the side of repetition, sounding like they're playing out of exercise books."⁷⁶ Derfor er det vigtigt at fastholde, at "viden om" er et redskab – en tjener for vores kunnen.

I det foregående eksempel har jeg illustreret, hvorledes vi igennem viden om musik kan udvikle vores improvisatoriske *kunnen*. Udviklingen af den improvisatoriske kunnen behøver imidlertid ikke at gå igennem analysen. Ved at kigge nærmere på, hvad denne kunnen består i, vil man se, at den musikalske udfoldelsesevne har sit udgangspunkt i en række kropslige erfaringer.

4.2 Udvikling af improvisatorisk kunnen

Udviklingen af den pianistiske kunnen (eller kropslige bevægelsesevne i forhold til klaveret) sker ved at prøve sig frem, ved at danne sig bevægelseerfaringer i forhold til klaveret. Som beskrevet sker denne tilegnelsesproces oftest via imitation enten af en lærer (mesterlære) eller af klingende musik på et medie (eksempelvis en CD). En imitation af en musikalsk frase rummer to opgaver. For det første, skal man finde de rigtige tonehøjder og gengive dem i korrekt rytmisk form. Derudover skal man percipere og udtrykke de elementer, der har med musikkens stil, balancering, udtryk, frasering og artikulation at gøre. Man skal så at sige kunne fornemme frasens indre logik og dynamik.

Ved indstudering af et melodisk forløb fra en node forløber disse to processer diakront. Man lærer først noderne (den eksakte tonehøjde og rytme), og bagefter giver man musikken "liv" ved at tilføje de emotionelle og dynamiske parametre. Der ligger dog en potentiel fare for, at man ikke formår at give musikken liv, fordi kendskabet til den klingende musik – til intentionerne bag noderne er mangelfuld.⁷⁷

I imitationsprocessen bliver det umuligt at opretholde skellet mellem processerne. Synkront med, at man optager de forskellige tonehøjder samt deres rytmiske placering inkorporeres også de musikalske parametre, som giver musikken liv. Dette sker uden, at man nødvendigvis er særlig bevidst herom, og bl.a. derfor er imitation et stærkt redskab i træningen af en musikalsk

⁷⁶ Berliner (1994) p. 264

⁷⁷ Desuden har nodesystemet i sig selv en del begrænsninger i forhold til notering af musikalske intentioner.

udtryksverden. Under imitationen optager man umiddelbart meningsfyldte musikalske gestalter. Disse gestalter bliver siden hen til musikalske byggeklodser og bliver en del af det erfaringsunivers, som musikeren kan udtrykke sig ud fra.

Jeg har i ovenstående argumenteret for, at evnen til at udtrykke en melodi meningsfyldt (vores musikalske kunnen) beror på en musikalsk viden og erfaring, som man ikke nødvendigvis er bevidst om. Opgaven bliver nu at udrede, hvad dette erfaringsunivers eller denne viden består af. Hvilke menneskelige planer består et musikalsk erfaringsunivers af?

I de følgende afsnit vil jeg udlægge den musikalske kunnen som værende funderet i tre menneskelige planer, der tilsammen udgør det musikalske erfaringsunivers. Udover at rumme et kognitivt plan (tankemæssigt plan), så indeholder det også et motorisk og et emotionelt plan. Disse tre planer hænger sammen på en måde, som ikke lader sig formulere til bunds af det menneskelige intellekt. Meningen med en melodi kan ikke forstås uden at gøre brug af disse planer, da melodien liv skabes i sammenspil mellem bevægelse (motorik), følelse (emotion) og den *indre melodi*⁷⁸ (kognition). Derfor kan en melodi heller ikke udtrykkes uden, at disse planer sættes i spil. Arbejdet med tilegnelsen af improvisatoriske færdigheder som en 'kropslig kunnen' kan man altså via et analytisk skel opdele i 3 hovedområder: Det motoriske, det kognitive og det emotionelle.

4.3 Det motoriske – kropsskema

Begrebet "kropsskema" (body scheme) som det komplementære modstykke til "kropsbillede"⁷⁹ (body image) rummer muligheder for at forstå, hvordan vi tilegner os en kropslig kunnen. Distinktionen mellem kropsbillede og kropsskema springer ud af en lang filosofihistorisk diskussion, og både i artiklen "Body image and Body Scheme" af Shaun Gallagher⁸⁰ og "Kroppens selvfølelse" af Peter Elsass og Ejgil Jespersen⁸¹ diskuteres begreberne kropsbillede og kropsskema i et historisk forståelsesperspektiv. Det er ikke væsentligt i nærværende sammenhæng at beskæftige sig med begrebsparrets udlægningshistorie, så i stedet springer vi direkte til

⁷⁸ Begrebet *den indre melodi* er hentet fra "De to rum", og dækker her over det mentale lydbillede. Begrebet uddybes senere i opgaven.

⁷⁹ Selvom den engelske betegnelse "image" umiddelbart rummer mere end det danske "billede" har jeg valgt at benytte de danske betegnelser "kropsbillede" og "kropsskema".

⁸⁰ Gallagher, Shaun (1986), "Body Image and Body Schema: A Conceptual Clarification" i *The Journal of Mind and Behavior*, vol.7, nr.4, p.541-554.

⁸¹ Peter Elsass, Ejgil Jespersen (1993), *Kroppens selvfølelse : en psykologisk-fænomenologisk analyse af den psykosomatiske relation*, i "Philosophia" årg. 22 nr.3/4 s.61-82

konklusionen, som den fremgår i de to artikler: ”en skelnen mellem en bevidst opmærksomhed på ens egen krop, kropsskema, og kroppens ikke-bevidste performance, kropsskema.”⁸² Shaun Gallagher opstiller begreberne således:

- **Kropsbillede** er et (undertiden bevidst) system af *perceptioner, holdninger og overbevisninger* angående ens egen krop.
- **Kropsskema** er et system af processer, som konstant regulerer *stilling og bevægelse* – sensomotoriske processer, som virker uden reflektiv indsats eller nødvendigheden af perceptuel overvågning.

Distinktionen mellem kropsskema og kropsbillede er ikke let at foretage, idet de to systemer interagerer adfærdsmæssigt. Alligevel kan en skelnen mellem bevidst at lægge mærke til kroppen (kropsbillede) og at være marginalt opmærksom på kroppen være nyttig i forståelsen af den komplekse dynamik i kropslig bevægelse og oplevelse.

I det følgende vil jeg vise, hvorledes der kan drages stor nytte af begrebet ”kropsskema” i forståelsen af en praksisfærdighed. Dette kropsskema spiller nemlig en afgørende rolle både i tilegnelsesprocessen i øverummet og under udøvelsen i koncertrummet. Normalt er kroppen prærefleksivt engageret i verden, og kroppens bevægelser manifesterer sig kun for bevidstheden i ”specielle” situationer.⁸³ Når man er engageret (opslugt) af omverdenen, agerer kroppen på en måde, der undviger bevidstheden. Denne måde at være til stede og handle i verden på er baseret på kropsskemaet. I denne handleform bliver kroppen subjekt, og der eksisterer blot en marginal bevidsthed om kroppen.⁸⁴ Dette betyder dog ikke, at kroppen reagerer primitivt i determinerede stimuli-respons-mønstre, tværtimod indgår kropsskemaet i en aktiv interaktion med omverden. Det betyder, at bevidsthedens senere møde med kroppen kendetegnes ved, at kroppen allerede er i besiddelse af følelser, kinæstetisk sans, oplevelser og vaner – defineret af kroppens ubevidste performance. Med begrebet kropsskema kan vi forklare kroppens ubevidste (eller præ-refleksive) evne til at udføre en given opgave. Dette element af ”bevægelsernes bevidstløshed” er et grundlæggende fænomen for udøvelsen af alle færdigheder og er derfor interessant i begribelsen af

⁸² Elsass & Jespersen (1993) s.69

⁸³ Disse situationer kan opstå som følge af en volanter bevidsthed om kroppen, eller det kan være en udefrakommende påført smerte, nydelse, ophidselse, sygdom eller andet, der fordrer øget bevidsthed om kroppen.

⁸⁴ Gallagher (1986) p.549

pianistens kunnen. Bevidstheden spiller også en rolle, men der vil altid være denne tilgrundliggende bevidstløse, af vanen konstituerede motoriske basis for færdigheden. Merleau-Ponty skriver således:

"Oprindeligt er bevidstheden ikke 'jeg tænker at', men 'jeg kan'....En bevægelse er lært, når kroppen har lært den, dvs. når den har indoptaget den i sin 'verden', og at bevæge sin krop er at rette sig mod tingene gennem den, at lade den besvare den udfordring, de (eller man) uden nogen forestilling udsætter den for. Motorikken er således ikke bevidsthedens tjenestepige.."85

Evnen til at udføre en given handling er umiddelbar og kommer før bevidstheden.⁸⁶ Det betyder, at når vi først har optaget hensigtsmæssige handlemønstre i forhold til klaveret i vores kropsskema i form af bevægelsesvaner, så er vi i stand til at spille uden nogen større indblanding fra vores bevidste jeg. Netop kroppens evne til at handle som vanekrop på baggrund af en mængde erfaringer gør, at vi kan spille meningsfyldt på klaveret, før vi tænker på, hvad vi skal spille. Jeg kan altså, før jeg tænker. Selv når vi skal lære noget nyt og retter bevidstheden mod fingrenes bevægelser ved klaveret, så er det ikke nye bevægelser, vi skal lære fra bunden hver gang. Også her er kropsskemaets prærefleksive handlingsunivers en kropslig medspiller.

Merleau-Ponty bruger en blind mand og hans stok som eksempel, når han skal forklare vores evne til at indlejre redskaber i kropsskemaet. Den blinde mand sanser med enden af stokken. Selve stokken er inkorporeret i hans kropsskema på en sådan måde, at han ikke længere opfatter stokken som en genstand, snarere som en forlængelse af armen. Den blinde mand sanser umiddelbart vha. stokkens berøring med objekter i verden; følesansen er blevet forskudt fra hånden til enden af stokken.⁸⁷ Beherskelsen af stokken opnår den blinde mand gennem øvelse. Ved at prøve sig frem styrkes fornemmelsen for stokken. Denne gradvise indlemmelse af stokken i kropsskemaet udgør en læringsproces, hvor man langsomt bevæger sig fra eksplicit viden/erkendelse (både bevidsthed og krop) til implicit viden (tavs viden, kropslig kunnen). Bevidstheden bliver gradvist inkorporeret i den kropslige erkendelse eller kropslige kunnen. Det er i den forbindelse, at Merleau-Ponty beskriver redskaberne som kropsliggjorte i fænomenologisk forstand. Vi kan betragte eksemplet med den blinde mands forhold til stokken analogt til pianistens forhold til klaveret.

⁸⁵ Merleau-Ponty (1945) s.91

⁸⁶ Det betyder selvfølgelig ikke, at man ikke igennem en bevidst opmærksomhed rettet mod kroppens bevægelser (kropsbillede) kan ændre sine bevægelser og handlinger. Det kender vi især fra øvesituationen ved instrumentet.

⁸⁷ Merleau-Ponty (1945)

Skellet mellem pianistens krop og klaveret bliver flydende – klaveret eksisterer ikke adskilt fra kroppen i erkendelsesmæssig forstand, men som en umiddelbar forlængelse af kroppen.

4.3.1 Indlæring af bevægelse

I en indlæringsproces ved klaveret rettes opmærksomheden ofte mod fingersætning, motorisk koordination og anslagsfølsomhed. Klaveret er i erkendelsesmæssig forstand et objekt uden for kroppen, ligesom hånden og fingrene i høj grad agerer ved bevidsthedens påvirkning. I øverummet arbejder man med sit kropsbillede, der skaber repræsentationer for bevidstheden af, hvordan håndens bevægelser tager sig ud. I denne fase kan man sige, at læring indeholder en omkodning af allerede kendte bevægelser (de bevægelser der allerede er indlejret i kropsskemaet). På dette stadie er indlæring i høj grad et motorisk relateret fænomen. I fænomenologisk forstand kan man karakterisere indlæringsprocessen som bevægelser, der bliver indlejret som en del af kropsskemaet.

Som jeg har været inde på tidligere vil det være vanskeligt at få brugbare svar, hvis man spørger jazzpianisten, hvorledes de forskellige toner skal slås an, hvor længe de skal holdes, hvad der ligger til grund for tonevalget i en improvisation eller baggrunden for den specielle 'time' i udførelsen. Ofte vil forklaringer være udtryk for efterrationaliseringer. I læringsituationer vil en jazzmusiker nødvendigvis arbejde bevidst med valget af de rigtige skalaer til forskellige akkordprogressioner, med time, varieret musikalsk udtryk og teknik, men efterhånden som musikeren bliver ekspert, vil disse forskellige parametre blive indlejret i kroppens handlinger (tavs viden), og i koncertsituationen vil udøveren kunne frigøre sig fra et bevidst fokus på enkeltelementer. Når en frigørelse fra en bevidst repræsentation af musikkens detaljerede udførelseselementer er nødvendig i koncertsituationen, skyldes det, at de bevidste mentale processer er for langsomme. Muligheden for musikalske valg i en solo betinger, at man har opbygget en kropslig erfaring, et sæt af muligheder (eller kropslige vaner/mønstre), som man kan vælge imellem. Derfor lader begrebet "tavs viden" sig også forstå som en kropslig viden, der er medbestemmende for de musikalske valg i alle unikke musikalske situationer. Musikudøvere har grundet musikudfoldelsens tavse natur (i sproglig forstand) vanskeligt ved eksplicit at beskrive, hvad de gør, hvordan de gør og hvorfor.

4.3.2 Myten om improvisatorens bevidstløshed

Med begrebet kropsskema kan vi få en forståelse af, hvordan man kan opleve, at fingrene kan ”spille af sig selv”. Hos Merleau-Ponty, der bl.a. skriver om kropsskemaets rolle i forhold til musikudøvelse i ”kroppens fænomenologi”, fremhæves dette som en ønskværdig situation for den udøvende musiker. Det er ham tilsyneladende magtpåliggende at reducere musikerens tankemæssige bevidsthed til et minimum i spillesituationen.⁸⁸ Hvad Merleau-Ponty måske overser (og som jeg senere vender tilbage til) er, at denne motoriske evne også har en negativ side. Når fingrene spiller af sig selv, bliver bevidstheden doven. Et fænomen som de fleste med musikalske udøvelseserfaringer kan nikke genkendende til.

En udbredt myte er, at optimal improvisation kræver, at bevidstheden så at sige lægges på hylden. Man kan opfatte bevidstheden som stående i vejen for improvisationen og som værende en hæmning for at opnå en ’flowtilstand’, hvor bevidstheden om et styrende og kontrollerende ”jeg” forsvinder. Min pointe er, at flowtilstanden, hvor bevidsthed og aktivitet falder sammen, er noget helt andet end den ”bevidstløshed”, hvormed vi f.eks. kører på cykel. Man kan sagtens cykle uden at være bevidst om ens bevægelser, og hvordan man holder balancen, netop fordi bevægelserne igennem mange års træning er indlejret i kropsskemaet. Men hvis man opfatter denne ”bevidsthedsform” som ønskværdig for forholdet mellem improvisatoren og hans aktivitet (musikken), så opstår en situation, hvor bevidstheden rettes væk fra aktiviteten, og fingrene vil spille næsten pr. automatik i form af de vaner, der er nedlagt som neurologiske mønstre gennem lang tids øvning af musikalske færdigheder. Her afhænger fingrenes bevægelser i høj grad af den måde, de er blevet motorisk stimuleret på i de mange øvetimer. Hvis øveprocesserne i for høj grad undviger det improvisatoriske element, og i stedet fokuserer på skematiske færdigheder og skalaøvelser, vil kropsskemaets performance afspejle dette. Har man derimod allerede i øveprocessen indarbejdet en innovativ behandling af det musikalske materiale, vil man opleve, at improvisation er mulig – selv når det er kropsskemaet, der dominerer udfoldelsen, og vi kun kan siges at have en marginal opmærksomhed rettet mod kroppens bevægelser gennem kropsbilledet. Det er således muligt at improvisere uden den store opmærksomhed rettet mod fingrenes bevægelser - spørgsmålet er, om det er en ønskværdig *bevidsthedsretning* for improvisatoren. Kan improvisationen blive spændende og medrivende, når bevidstheden rettes væk fra kroppen, og det er vanekroppen eller kropsskemaet, der dominerer bevægelserne?

⁸⁸ Se eksempelvis beskrivelsen af den udøvende organist i Merleau-Ponty (1945) s.101

Mit svar ligger implicit i spørgsmålet. Den skabende og improviserende proces kræver en højere grad af nærvær fra vores kropsbillede. Improvisatoren har nemlig også mulighed for at vende en del af opmærksomheden mod kroppens performance, og derved via kropsbilledet bevidst at manipulere de motoriske vaner. Denne bevidsthed rettet mod kroppen, mod fingrenes bevægelser og tonevalg, må dog ikke blive for detaljeret, idet kropsbilledet arbejder med bevidste processer, der er langsomme og derfor kan forringe den musikalske udøvelse. Michael Polanyi, hvis teorier omkring perception og udlægning af begrebet “tacit knowledge” udgør en del af grundlaget for dette speciale, skriver:

”Subsidiary awareness and focal awareness are mutually exclusive. If a pianist shifts his attention from the piece he is playing to the observation of what he is doing with his finger while playing it, he gets confused and may have to stop”.⁸⁹

4.3.3 Musik som bevægelse

Polanyis observation af musikerens dilemma mellem en bevidsthed rettet *væk* fra kroppen mod aktiviteten og en bevidsthed rettet *mod* kroppens bevægelser, kan mange (inklusive undertegnede) nikke genkendende til fra erfaringer med musikalsk udfoldelse. Vi oplever, at vi spiller en masse ting, som vi ikke er klar over, at vi spiller. Når vi under en koncertsituation bliver sat under pres – og de mentale processers (bevidsthedsprocessers) aktivitetsniveau stiger, oplever vi, at bevidstheden ofte retter sig mod kroppens performance. De bevægelser, som ligger indlejret som *musikalske vaner* – som vi spiller, uden at vi egentlig er bevidste om det, bliver pludselig genstand for bevidstheden. Denne pludselige inddragelse af vores kropsbillede (bevidstheden om vores krops bevægelser) gør bevægelserne mere upræcise, grove og ukoordinerede. Hvordan undgår man bevidsthedens hæmning af præstationsevnen under koncerten?

Når Polanyi skriver, at pianisten ikke kan vende opmærksomheden mod fingrene uden at blive forvirret og stoppe op, så er det en fejltagtig antagelse, som kommer af manglende indsigt. Det afhænger af, om pianisten i øveprocessen har spillet pr. automatik og aldrig fået et bevidst billede af fingrenes bevægelser, eller om han har arbejdet mere bevidst om bevægelserne. Har man øvet uden den store bevidsthed om fingrenes bevægelser (hvilket er muligt), kan den pludselige stigning i mentale processer under og op til en koncert føre til, at bevidstheden retter sig *mod*

⁸⁹ Polanyi, Michael (1958), *Personal Knowledge*, London, University of Chicago Press, p.56

kroppen, og man bliver pludselig tvunget til at være bevidst om bevægelser, som indtil da har unddraget sig bevidstheden. Er man derimod gennem en øveproces, hvor bevidstheden er rettet mod fingrenes bevægelser, og hvor man ikke tillader sig selv at spille en masse ubevidste figurer, vil den bevidsthed, der rettes mod fingrene i koncertsituationen ikke udgøre et problem. Herved bliver det muligt at improvisere i ”real time”, med en opmærksomhed rettet mod den kropslige performance. Hvis man øver rigtigt og inddrager ens kropsbillede i processen, så behøver den øgede opmærksomhed rettet *mod* kroppen under koncert-situationen ikke at være hæmmende for den improvisatoriske udfoldelse men snarere være en forudsætning for, at improvisationen ikke bliver rent vanespil. Opmærksomheden rettet mod kroppen (eller fingrenes bevægelser) i koncert-situationen er dog ikke at forstå som en isoleret og fokuseret opmærksomhed, der rettes direkte mod motoriske bevægelser på samme måde som i øvesituationen. Lad mig uddybe:

Både musikudfoldelse og musikperception er *bevægelse*. Musikken *bevæger* noget i os, og vi *bevæger* os, når vi udøver musikken. For den improviserende musiker, der skal udtrykke sin *indre melodi*⁹⁰ til omverdenen sker det igennem bevægelse. Den indre melodi, der bevæger sig i ham, skal kobles til fingrenes bevægelse af instrumentet. Den improviserende musiker må konstant søge at få de to bevægelser til at smelte sammen. Nogle gange opstår fingrenes ydre bevægelser som konsekvens af den indre melodiske bevægelse – andre gange forholder det sig omvendt, men improvisatorens mange øvetimer, hvor fokus har været på bevidst at forbinde den ydre bevægelse med den indre, kan sammensmelte de to *bevægelsesverdener*. Under koncerten er den indre melodi (eller bevægelse) genstandsfelt for opmærksomheden, og vores kropsbillede, der i øvetimerne er blevet forbundet med den musikalske erfaringsverden, opererer her igennem eller nærmere smelter sammen hermed. Den improviserende musiker får altså svært ved fænomenologisk at skelne mellem en bevidsthed rettet mod den indre melodi og en bevidsthed rettet mod kroppens bevægelser. Udfordringen for improvisatoren bliver at sammenkoble vores kropsbillede (den bevidste performance af kroppens bevægelser) med den indre musikalske erfaringsverden. Dette bringer os videre til et andet aspekt af den improvisatoriske læringsproces; nemlig udviklingen af den indre melodi – eller det kognitive aspekt af den improvisatoriske praksis.

⁹⁰ Begrebet den *indre melodi* anvendes af Sveidahl og Agerskov (2002), og jeg vil senere i opgaven komme med uddybende forklaringer omkring mit brug af begrebet.

4.4 Den indre melodi – det kognitive aspekt

Jeg har tidligere i opgaven brugt begrebet ”den indre melodi”, og det er nu tid til at kigge nærmere på, hvad der ligger gemt i det. Den indre melodi hører til det kognitive domæne og kan i første omgang forstås som et mentalt lydbillede.⁹¹ Også vores teoretiske viden (know how) om musik tilhører dette kognitive domæne, uden at den er direkte forbundet med den indre melodi. Vi må forestille os den indre melodi både som et erfaringslager konstitueret af vores erfaringer med musikken samt en musikalsk udtryksvej. Vi har gjort os en mængde musikalske erfaringer, som har påvirket os igennem livet. Alle disse erfaringer, som har med musikkens balancering, nuancering, stil, udtryk, form etc. at gøre, udgør en omfattende og facetteret *viden*, som vi dog oftest ikke har en analytisk forståelse af.⁹² For at kunne udtrykke den indre melodi må improvisatoren lytte indad – til sin erfaringsverden, give slip og så at sige ”spørge” melodien, hvad den vil. Improvisatoren kan altså vende opmærksomheden mod den indre melodi, som opstår intuitivt uden hjælp fra en kontrollerende bevidsthed. Improvisatorens indre melodi har forbindelse til en ”fælles musikalsk arv”⁹³, og når vedkommende forholder sig til den i improvisationen, så lytter vi med og improviserer og komponerer med. Som tilhørere tager vi hele tiden stilling til, hvad vi selv forventer vil ske lige nu, og vi skuffes, glædes, griner og opmuntres i forhold til vore forventninger. Vi iagttager altså ikke en improvisation – vi deltager i den.

4.4.1 Det mentale lydbillede og musikalsk udfoldelse

Med introduktionen af den indre melodi (eller det mentale lydbillede) bliver det nødvendigt at bryde med Merleau-Pontys epistemologi. Grundantagelsen for Merleau-Ponty er, at tanken ikke eksisterer som en allerede færdiggjort indre størrelse, men først bliver fuldbyrdet i det talte ord. På samme måde med musikalsk udfoldelse siger Merleau-Ponty. Han betragter organisten og skriver således:

⁹¹ Som jeg senere vil vise er den indre melodi relateret til kropslige fornemmelser og erfaringer og er derfor *mere end* et mentalt lydbillede i traditionel forstand.

⁹² Sveidahl & Agerskov (2002)

⁹³ Begrebet ”den fælles arv” dækker over vores kulturelt betingede oplevelser og erfaringer med musikken. F.eks. erfaringer med dur/mol, konsonans og dissonans, forskellige uskrevne regler for melodiføring og harmonisering som hersker inden for en given kulturel sammenhæng. Begrebet anvendes og behandles yderligere i Sveidahl & Agerskov (2002) s.19-22.

"Der etableres en så direkte relation mellem værkets musikalske væsen, således som det er angivet i partituret, og den musik, som faktisk klinger omkring orglet, at organistens krop og instrument kun er denne relations gennemgangssted."⁹⁴

I dette eksempel beskriver Merleau-Ponty musikalsk udfoldelse, hvor organisten spiller efter en note. Hvad Merleau-Ponty ikke giver nogen beskrivelse af (og hvad han måske overser) er, at der i dette forhold mellem det visuelle og det motoriske rum også er et mentalt lydtrum, der har indflydelse på den musikalske udfoldelse. Grunden til at Merleau-Ponty ikke opererer med dette kognitivt funderede mentale lydbillede er, at hans projekt går ud på at afvise dualismen. Han vil vise, at musikken ikke eksisterer i fuldendt form som en indre størrelse, der skal realiseres med kroppen som instrumentalt mellemlid. Som bevidstheden ikke eksisterer adskilt fra kroppen (tanken eksisterer ikke adskilt fra ordet), således eksisterer musikken heller ikke på et mentalt plan adskilt fra det fysiske. Men, vi ved jo fra vores erfaringer med musikalsk udfoldelse, at vi har en indre melodi, et indre mentalt lydbillede, som nogle gange adskiller sig fra den ydre musik. I hvert fald i øvesituationen, når vi øver os på at improvisere, så kommer vi i situationer, hvor den indre melodi ikke afspejler den ydre melodi, der opstår som konsekvens af vores bevægelser. Vi genkender introspektivt den side af den improvisatoriske proces, hvor vi har en ide (musikalsk tanke), der bliver efterfulgt af handling.

4.4.2 Den indre melodis kropslige resonans

En anerkendelse af den indre melodi som eksisterende fænomen behøver dog ikke at medføre et dualistisk erkendelsesteoretisk standpunkt. Dette skyldes, at den indre melodi er uløseligt forbundet med den ydre musikalske erfaringsverden. Muligheden for dette lydbillede er skabt af den allerede fysisk givne musik. Med andre ord: Den indre tone er givet af den ydre. Desuden er den indre melodi stærkt knyttet til *indre kropslige erfaringer*. Det mentale lydbillede kan ikke reduceres til en indre viden eller ide om den eksakte tonehøjde, tonelængde og rytmiske frasering. Når vi skal udtrykke den indre melodi på en musikalsk måde gør vi brug af parametre som op, ned, fremad, tilbage, puls, dynamik og emotionelle parametre som glæde, sorg, begejstring, skuffelse etc. Disse begreber er alle forbundet med indre kropslige erfaringer, som jeg har redegjort for i tidligere afsnit. Derfor kan vi sige, at den indre melodi ikke kun har kognitiv (i traditionel forstand) eksistens, men

⁹⁴ Merleau-Ponty (1945) s.101

er forbundet til den ”indre krop”⁹⁵. Lad mig eksemplificere: En høj tone kan måske fornemmes i hovedet eller over, en dyb tone i maven eller under, en hurtig melodi fremkalder måske spænding, hvilket sætter pulsen op, eller en langsom fremkalder ro, så også pulsen falder til ro osv. Ligeledes føles de emotionelle elementer, som er indeholdt i den indre melodi, i kroppen. Glæde kan være et sug i maven, sorg kan være en fornemmelse af kropslig tomhed. Kresten Osgood fortæller i interviewet, hvordan kropslige sanseindtryk og fornemmelser påvirker hans indre melodi og improvisationsprocessen.

”Inde i dette rum er en ”vibe”.⁹⁶ Der sidder nogen og arbejder, der er nogen der snakker, der er en masse spejle, og der er en bestemt energi herinde. Den ”vibe” kan man bruge. Man kan tænke: ”Jeg oplever denne her vibe, og det inspirerer mig til at spille denne rytme”. Jeg oplever en ”vibe”, og det inspirerer mig til en eller anden uklar bevægelse eller sindstilstand, og så vil jeg ikke tænke for meget over, hvad det er jeg gør, jeg vil ikke styre mine hænder. Jeg vil bare prøve på at være i denne stemning og slippe min krop fri.”⁹⁷

I citatet udtrykkes, hvorledes en ydre vibration (et kropsligt sanseindtryk) stimulerer til en bevægelse eller en sindstilstand (fornemmelse). Den indre melodi stimuleres af sanseindtrykket, og for den improviserende musiker på ekspertniveau er det muligt at omsætte denne stemning direkte i kropslig handling. Det kræver imidlertid et meget højt improvisatorisk niveau at lade den indre melodi udfordre, omforme og modulere ud fra ydre sanseindtryk i her-og-nu situationen. Når vi kaster os ud i improvisation, har vi alle nogle filtre og sikkerhedsbælter spændt på. Vi forsøger at holde fast i den indre melodi som vores kendte udtryksvej og forsøger at opretholde en form for kontrol. Ved at filtrerer de sanseindtryk, der kommer til os og undgå at lade dem påvirke den indre melodis udformning, har vi udspændt et sikkerhedsnet, så improvisationen kan forløbe af kendte veje. Musikeren, der virkelig ønsker at være tro mod overskriften ”improvisation”, må naturligvis forsøge at nedbyde nogle af disse barrierer. En af grundene til, at vi ubevidst gør brug af disse filtre i den improvisatoriske proces, er forholdet mellem den indre melodi og den ydre. Forholdet mellem det mentale lydbillede og den fysiske lyd, der kommer ud af instrumentet.

Vi har set, at den indre melodi opfattet som evnen til at danne et mentalt lydbillede er tæt knyttet til vores kropslige erfaringer. Man kan nu spørge, hvordan forholdet er mellem det mentale lydbillede

⁹⁵ Denne formulering skal ikke tages bogstavelig. ”Den indre krop” er en metafor nødvendig for at fremme en pointe.

⁹⁶ ”Vibe” kommer af det engelske ord ”vibes” [vibrationer].

⁹⁷ Osgood (2002), *Interview*

og de kropslige handlinger, der skal beherske instrumentet? Her er det tydeligt, at første gang vi skal udtrykke den indre melodi på instrumentet, er det en langsom proces.

Stemmen er en del af kroppen og kan i mange henseender opfattes som et bindeled mellem den indre melodi og instrumentet. Jeg har i min tid som klaverlærer oplevet elever, som kunne spille udmærket og som også sang udmærket. Men når de skulle forsøge at spille en simpel børnemelodi (uden akkompagnement), som de kendte i forvejen, ved at lytte til, hvad de sang, opstod store problemer. Selv simple melodiske bevægelser (trinvist op eller ned) i melodien kan skabe stor forvirring, hvis man ikke lærer at koble bevægelsesmønstre i forhold til instrumentet til stemmens bevægelser. Derfor er øvelser, hvor man først synger og derefter spiller det, man lige har sunget, utrolig vigtige. Min erfaring er, at man i løbet af meget kort tid kan udvikle forbindelsen mellem stemmen og instrumentet væsentlig. Efterhånden bliver det muligt at spille det, man hører, uden at skulle synge det først, og dermed er forbindelsen mellem instrumentet og den indre melodi styrket.

Den indre melodis langsomhed skyldes, at den ikke bliver hjulpet på vej af kropsskemaets indbyggede kunnen. Om vi kan udtrykke den indre melodi afhænger altså af, om vi har udbyggede bevægelseskemaer på vores instrument, der kan matche vores musikalske ideer. Men der er ikke tale om en envejskommunikation. Den indre melodis opståen afhænger også af kropsskemaets kunnen. Eller med andre ord – de musikalske ideer, der opstår i improvisationen er forbundet til (og udspringer nogle gange af) de bevægelseskemaer, der er dannet i forhold til instrumentet. Her står vi ved et af de store dilemmaer for improvisatoren – på den ene side er man afhængig af de af vanen konstituerede bevægelseskemaer (kropsskemaet), og på den anden side må improvisatoren hele tiden frigøre sig fra disse kropslige vaner for at spille innovativt. Vi kan sige, at den improviserende musiker råder over to yderpunkter: den ”rene indre melodi” og ”fingrene der spiller af sig selv”. Mellem disse to yderpunkter er der et kontinuum af tilstande. Under koncertsituationen befinder den improviserende musiker sig et eller andet sted i dette kontinuum. Hvis man lader fingrene tage styringen, bliver bevidstheden doven, og den motoriske hukommelse tager over. Selvom det er muligt at improvisere uden nogen større kontakt til et mentalt lydbillede (den indre melodi), så er det naturligvis ikke ønskværdigt. Vi hører improvisationen som *ugroundet* og mekanisk. Derfor kan det være hensigtsmæssigt at arbejde med det andet yderpunkt (den indre melodi) i øvesituationen. Denne evne må trænes og opøves ligesom det tekniske arbejde med bevægelserne. Herved bliver det muligt at udvikle denne side til et niveau, der nærmer sig den grad af ubesværet naturlighed, som kendetegner det motoriske.

4.5 Det emotionelle aspekt

Arbejdet med at tilegne sig improvisatoriske færdigheder indeholder ud over motoriske og kognitive elementer også et emotionelt aspekt. Det emotionelle aspekt handler om, hvad musikken gør ved os, hvordan den *bevæger* os. Når vi anerkender musikken som udtryksvej og indser, at den bevæger os følelsesmæssigt både som lytter og udøver, bliver det væsentligt at inddrage dette element i øveprocessen. Hvis vi lader ”fingrene spille af sig selv”, bliver den emotionelle side doven på samme måde som den kognitive. Igennem et bevidst arbejde med ”emotion som håndværk”, kan man styrke forbindelsen mellem den motoriske kropslige kunnen, den indre melodi og det emotionelle. Først vil vi se på sammenhængen mellem det følelsesmæssige og det kropslige – en sammenhæng som musikeren kan drage nytte af i arbejdet med det emotionelle aspekt af det musikalske udtryk.

Forbindelsen mellem vores kropsligt sansede verden og følelserne kan opleves i mange sammenhænge. En kropslig følelse kan udløses af vores evne til at skabe billeder, der er forbundet med en bestemt følelsesmæssig erfaring, men den kan også være knyttet til selve den fysiske krops bevægelse, som en kinæstetisk bevægelseserfaring. At følelserne er knyttet til den ydre krops bevægelse, kan man afprøve i et banalt eksempel ved at trække mundvigene opad og holde et bevidst smil i 10 sekunder. Hvis man afprøver dette, vil man fornemme, at kroppens bevægelse præger det emotionelle rum øjeblikkeligt. Det er simpelthen svært at opretholde negative tanker, samtidig med at kroppen gestikulerer glæde. Eksemplet illustrer, hvorledes følelserne ligger indlejret i den kropslige kinæstetiske bevægelse, og det er bevægelsen, der udløser disse følelser. I den musikalske udfoldelse kender vi det, når vi eksempelvis ikke kan huske fornemmelsen af et bestemt klaver-ostinat. Først når man sidder ved klaveret og spiller, genkendes fornemmelsen, og det skyldes, at den netop er smeltet sammen med fingrenes bevægelse i den givne kontekst.

Omvendt kan vi også opleve, at genkaldelsen af mentale forestillingsbilleder udløser et bestemt emotionelt univers. Når man f.eks. kigger i det gamle fotoalbum og fysisk fornemmer sug i maven, forelskelse, sorg, glæde etc. som de kropslige følelsesmæssige erfaringer, der er knyttet til mentale forestillinger.

En improvisation må indeholde (eller forholde sig til) de kropslige følelsesmæssige oplevelser. Kun herved kan der skabes en bevægelse både hos musikeren selv og hos lytteren. Spørgsmålet er nu, hvordan konkrete tiltag iværksættes således, at musikeren kan øve sig i at skabe en følelsesmæssig bevægelse både hos sig selv og hos lytteren? Ved at tage udgangspunkt i en bestemt følelse og lade musikken vokse ud herfra, kan man zoome bevidstheden ind på sammenspillet mellem følelse og konkrete ydre bevægelser på instrumentet. Enhver emotion er forbundet med kropslige fornemmelser og handlinger, der skal bearbejdes, så de kan udtrykkes gennem instrumentet.

”Hvis en musiker gerne vil være aggressiv i udtrykket, må han således finde ud af, hvilken følelse det er at være aggressiv og samtidig blive opmærksom på, hvad det betyder i forhold til det, han helt konkret gør på sit instrument. Langsomt vil han nemlig erkende, at der er en forbindelse mellem aggressivitet som følelse og helt konkret, faglige størrelser som f.eks. at spille kraftigere på instrumentet, at være grovmotorisk med hensyn til klang og tonedannelse og at have tyngde i sin rytmik, frasere staccato, at bryde det harmoniske osv.”⁹⁸

Ligeledes kan den improviserende musiker i stedet tage udgangspunkt i en bestemt bevægelse, som fremkalder bestemte følelsesmæssige reaktioner. I dette tilfælde behøver man ikke først at genkende sig f.eks. en aggressiv følelse for at spille den. I bevægelsen er følelsen indlejret, og man fristes til at sige, at bevægelsen simpelthen er aggressivitet. De emotionelle aspekter kan således betragtes som en del af den improvisatoriske kunnen (eller det improvisatoriske håndværk). Improvisatoren mærker selv, hvordan sindsstemningerne skifter gennem forskellige indre og ydre påvirkninger, hvilket kan bruges i kommunikationen og forståelsen af medspillere og publikum. Igennem det bevidste arbejde med den emotionelle side, kan man lære at lægge mærke til forskellige kropslige signaler, som fortæller, om man er spændt, angst, glad. I mange tilfælde kommer den kropslige følelse før den bevidste registrering af selv samme følelse. Kroppen afslører, om man er forelsket, nervøs, urolig, bedrøvet eller opstemt, før man nødvendigvis selv er bevidst om det. Det er igennem det bevidste arbejde med registreringen af de emotionelle sider og den videre kobling til det kognitive og motoriske aspekt, at man udvikler emotion som musikalsk redskab i improvisationen.

4.6 Opsummering

Indtil nu har jeg indkredset 3 forskellige dele af de menneskelige evner, man benytter sig af i den improvisatoriske udøvelse: 1) den motoriske 2) den kognitive (indre melodi) og 3) den emotionelle

⁹⁸ Sveidahl & Agerskov (2002) s. 55

del. Disse tre sider må alle stimuleres og bearbejdes i øvelokalet, hvis improvisatoren vil opnå en evne til at udtrykke sig frit og bevæge sig selv og lytteren. I arbejdet med den motoriske del opøves kropsskemaets evne til at udføre hensigtsmæssige bevægelser i forhold til instrumentet. Denne evne er baseret på en implicit kropslig hukommelse, der er konstitueret af den levede krops bevægelseserfaringer og indlejrede vaner i forhold til instrumentet.

Den kognitive del indeholder a) den analytiske bevidstheds evne til at adskille fænomener, begrebsliggøre dem og derved opnå en ”viden om” et område. Men denne del indeholder også b) det mentale lydbillede (den indre melodi), som opstår intuitivt på baggrund af vores musikalske erfaringer uden hjælp fra en analyserende bevidsthed. Den indre melodi som både er *erfaringslager* og en *udtryksvej* har dog en kropslig resonans, idet den er tæt forbundet til kropslige oplevelser. Faktisk er dette mentale lydbillede så tæt knyttet til den kropslige oplevelse, at det bliver vanskeligt at skelne mellem kropslige og mentale funktioner. Også skellet mellem ”analytisk viden” og ”den indre melodi” bliver vanskeligt at opretholde jo flere musikalske erfaringer, man danner sig. I den musiske tilegnelsesproces oplever man, at den ”analytiske viden” efterhånden transformeres og bliver en del af det musikalske erfaringsunivers.

Den emotionelle del har med musikernes personlige udtryk at gøre. Ved at bevidstgøre sig om forskellige følelsers påvirkning og fremtrædelsesform, bliver det muligt at arbejde særskilt med det emotionelle aspekt af den improvisatoriske udøvelse. Den emotionelle energi kan opstå både som følge af mentale forestillinger, men kan også være indeholdt i selve bevægelsehandlingen. Den emotionelle kobling til både den indre melodi og den motoriske kunnen er nødvendig, hvis man vil bevæge noget i sig selv og lytteren.

Da improvisationsfærdigheder (og musikalske udtryksmæssige færdigheder i det hele taget) indeholder alle 3 aspekter, er det vigtigt, at de alle bliver stimuleret i øvelokalet. Det analytiske skel, som jeg her har trukket, er dog vanskeligt at opretholde i den levede verden, hvor de forskellige begreber indgår i en kompleks interaktion. Med min redegørelse for imitation som grundlæggende læringsform (ofte i et mesterlærerforhold) i mente bliver det tydeligt, hvilke fordele denne læringskultur rummer. Igennem imitation af helheder lærer man mere, end man er bevidst om.⁹⁹ ”Videns-overførelsen” fra lærer til elev indeholder altid både emotionelle, motoriske og kognitive aspekter, og disse tilegnes uden, at der nødvendigvis er nogen bevidsthed herom. Disse aspekter er

⁹⁹ Fænomenologiens erklæring om, at helheden er større end summen af delene bliver således illustreret i dette elev-mester-forhold.

indeholdt i imitationsprocessen. Lærer og elev har dog mulighed for i fællesskab at zoome ind, og enkelte parametre kan få speciel opmærksomhed. Det er i den sammenhæng også vigtigt, at læreren betragtes som mere end en person, der skal videregive konkrete spillefærdigheder. Det personlige udtryk, emotionerne bliver også en del af denne læring, hvad enten man vil det eller ej. Læreren (på alle niveauer) må derfor også tage denne "mesterlærerrolle" alvorligt og være bevidst om, at læringen altid indeholder en bred vifte af menneskelige og musikalske elementer.

Kap. 5: Koncertrummet

I øvelokalet opstod muligheden for at zoome ind på musikkens enkelte dele og parametre og til en vis grad bevidstgøre de forskellige lag og deres ideelt set indbyrdes sammenhæng. I koncertrummet derimod stræbes der imod at samle den indre melodi, emotionelle univers og bevægelserne (det motoriske) til en samlet størrelse. Problemet er, at det er svært at holde bevidstheden fokuseret mod musikken og tilstedeværelsen i nuet. Man kan opleve, at bevidstheden forsvinder i fortidige billeder eller rettes ud mod publikum, hvilket kan resultere i en sproglig tanke: ”Hvad mon de tænker om det her på første række?”. I disse tilfælde forsvinder opmærksomheden fra musikken, og man bevæger sig over mod det yderpunkt, hvor fingrene spiller af sig selv. Denne situation er selvfølgelig ikke ønskværdig, men det er også farligt at bevæge sig over i den modsatte grøft og lade en kontrollerende bevidsthed styre udfoldelsen. Bevidsthedens opgave er at fastholde den indre enhedsoplevelse af den indre melodi, emotion og bevægelse, og dette opnås ikke ved et lukket fokus; tværtimod sker magien i bevidsthedens åbenhed.¹⁰⁰ Musikere snakker om intuition, fornemmelse og erfaring, når de skal forsøge at beskrive processerne bag den improvisatoriske udøvelsespraksis – men hvad menes der egentlig med ordet intuition? I det følgende afsnit vil jeg fremlægge intuition som et fænomen, der kan matche den improviserende musikers oplevelse og erfaringsunivers.

5.1 Intuitionsbegrebet

”Jeg tror, at hvis du virkelig skal udføre (uanset hvilket fag du har) noget på det sublime niveau, så kan det kun være sådan, at du læner dig op af din intuition og din kolossale opsamling af erfaringer, som du kan kombinere intuitivt. Hele tiden, vil du sige: ’det har jeg prøvet før, og sådan og sådan...’. Der er ingen tvivl om, at du så vil reagere på baggrund af en intuition. På begynderstadiet vil du arbejde meget ensidet med nogle konkrete strategier, som du har fået udstukket.”¹⁰¹

I citatet giver Henrik Sveidahl (på baggrund af sine erfaringer) udtryk for intuitionens grundlæggende betydning i den musikalske praksis. Beskrivelsen af intuition, som et grundlæggende element, går igen i mange musikeres beskrivelse af processerne bag den

¹⁰⁰ Krogshede, Thorbjørn (2003), *Bevidsthedsbegrebet belyst gennem musikalsk praksis*, Eksamensopgave ved Institut for filosofi, Aarhus Universitet.

¹⁰¹ Sveidahl (2002), *Interview*

improvisatoriske udfoldelse – specielt musikere på højt niveau. Hubert Dreyfus har lanceret begrebet ”intuitiv ekspertise”¹⁰² og udformet en 5-trinsmodel, hvor han beskriver 5 stadier af færdighedstilegnelse.¹⁰³ Groft sagt beskriver Dreyfus, hvorledes nybegynderen inden for et givet fagområde følger bestemte regler for at udføre sin færdighed (det gælder både skakspilleren¹⁰⁴, lægen, bilisten og musikeren). Efterhånden som man bliver ekspert indenfor fagområdet, spiller intuitionen en større og større rolle for de valg, der træffes. Dreyfus skriver bl.a.:

“Efterhånden som udøveren opnår tilstrækkelig erfaring med en mangfoldighed af situationer, der alle anskues under samme perspektiv, men alligevel udløser forskellige taktiske beslutninger, nedbryder hans hjerne således gradvis denne kategori af situationer i forskellige underkategorier, der hver kræver en specifik reaktion. Dette giver mulighed for den umiddelbare, intuitive og situationelle reaktion, der er karakteristisk for eksperten”.¹⁰⁵

Det interessante ved Dreyfus’ udlægning af intuition er, at intuitionen ikke forbindes med begynderens famlen, men med ekspertens evne til at handle umiddelbart og kompetent i konkrete situationer. Intuitionen bliver hermed at betragte som en pålidelig størrelse, der er tæt knyttet til en række personlige erfaringer. Forskellige improviserende musikere beskriver oplevelsen af, at kunne pendle mellem ’intuitiv improvisation’ og ’bevidsthedsbaseret improvisation’.¹⁰⁶ Oftest betegnes den intuitive improvisation som det, der stræbes imod i koncertlokalet.

Begrebet intuition er dog problematisk i videnskabelig sammenhæng. Det er vanskeligt at forstå, hvad musikeren mener, når der henvises til svagt definerede ord som intuition, erfaring og fornemmelse som grundlag for den improvisatoriske kunnen. Disse begreber er i videnskabelig og erkendelsesmæssig sammenhænge knap så ’ædruelige’ og kommer nemt til at associere til noget spirituelt, halvmytisk og overnaturligt. Intuition er et ord, man bruger, når man *ikke rigtigt ved, hvad det er* – og begrebet er blevet en form for ”black box”, som ingen rigtig ved, hvad dækker over. Man kan selvfølgelig vælge at afvise intuition som det reelle grundlag for handling, og i så fald vil en udlægning af intuitionsbegrebet være overflødig. Men man kan også tage begrebet op til behandling og undersøge muligheden for at udlægge en ’ troværdig’ forståelse af intuitive

¹⁰²Dreyfus, H. & S. (1991)

¹⁰³ I sin seneste udgivelse “Livet på nettet” fra 2002 (se litteraturlisten) er 5-trinsmodellen dog udbygget til en 7-trinsmodel.

¹⁰⁴Fremragende skakspillere kan eksempelvis foretage et træk på 5-10 sekunder eller endnu hurtigere uden nævneværdig forringelse af præstationsniveauet. Ved denne træk hastighed er de nødt til at forlade sig næsten udelukkende på intuition og kan ikke foretage nogen omfattende analyse og sammenligning af alternative muligheder. De erkender umiddelbart og intuitivt det bedste træk. Dreyfus (2001) s.62

¹⁰⁵ Dreyfus (2001) s.62

¹⁰⁶ Se bl.a. Sveidahl (2002), *Interview*

handlinger. Hvad mener musikeren, når han henviser til sin intuition, og hvordan kan vi operere med et intuitionsbegreb, der er nogenlunde dækkende for musikerens oplevelse? I bestræbelserne på at afmystificere begrebet har nyere psykologiske og filosofiske retninger fremsat forskellige rationelle forklaringer. I 1986 beskriver Agor Weston intuition som: "a very rational and logical decision making skill rather than a 'non-rational' skill as it is often characterized by many psychologists and academians".¹⁰⁷ Intuitive beslutninger og handlinger er i denne udlægning udtryk for rationelle processer, der blot forløber så hurtigt, at vi ikke er bevidste om det. Et af formålene med at beskrive intuition som værende logisk og rationelt funderet er, at denne evne ikke skal være forbeholdt det ophøjede geni. Intuition skal kunne betragtes som et pædagogisk redskab, der kan tilegnes gennem undervisning, og på samfundsplan ser man virksomhedsledere, forskere, politikere etc., der opsøger kurser med intuition på programmet.¹⁰⁸

Projektet med både at gøre intuitionsbegrebet 'stuerent' og alment menneskeligt tilgængeligt behøver dog ikke munde ud i en rationel forklaring af intuition. Jeg vil tage begrebet op til behandling og redegøre for, hvad jeg lægger heri, når jeg anvender det i forbindelse med intuitiv improvisation. Mit ønske er at fremstille et intuitionsbegreb, som kan frigøres fra *den ophøjede gurus orakeltale* og fremstilles som et principielt verdsligt og fysisk begreb – ikke som et metafysisk eller overnaturligt begreb. Ole Fogh Kirkeby skriver om intuition forstået som modsætning til rationel, logisk tænkning således:

At den er afhængig af individets tidligere erfaringer, der er personlig; der er før-bevidst; den er afhængig af empati og dermed bundet til erkendelsesinteresser og motiver i vid forstand.¹⁰⁹

Michael Polanyis begreb "tavs viden" (tacit knowing)¹¹⁰ kan danne grundlag for at betragte intuition som bundet til *viden på et ikke bevidst niveau* – en viden der er smeltet sammen med kroppen i bevægelsen. Vi ved ikke, hvordan vi får musikken til at svinge – vide i betydningen at kunne lære en anden person denne fornemmelse udelukkende gennem en sproglig formidling. En sproglig redegørelse viser sig utilstrækkelig, og det skyldes, at en stor del af vores viden er bundet til kroppens bevægelser i handlingen. Den samme *tavse slutning* viser sig i genkendelsen af

¹⁰⁷ Weston, Agor H. (1986) "The Logic of Intuitive Decision Making", N.Y. XII i Kutschke, Beate, *Improvisation: An always-accessible instrument of innovation*, New Music, 1999, vol. 37 Issue 2, p.47

¹⁰⁸ Kutschke, Beate (1999), "Improvisation: An always-accessible instrument of innovation" i *Perspectives of New Music*, vol.37, issue 2.

¹⁰⁹ Thrysøe & Kirkeby (1992) s.34

¹¹⁰ Polanyi (1966)

ansigter, hvor vi perciperer helheden (hele ansigtet) på baggrund af en række små detaljer.¹¹¹ Forskningen i kunstig intelligens siden slutningen af 1960'erne, hvor computere skal forsøge at efterligne menneskelig intelligens og beslutningsprocesser, er af samme grund stødt ind i uoverskuelige problemer.¹¹² Disse computere er nødt til at drage logiske, rationelle slutninger fra detaljerede enkeltelementer til helheder, men meget tyder på, at mennesker ikke gennemløber de samme processer. F.eks. kræver det enorm stor computerkraft og dermed mange beregningsprocesser at designe et computerprogram, der kan skelne vilkårlige mandeansigter fra kvindeansigter – en evne som de fleste mennesker besidder og kan udføre intuitivt på brøkdele af et sekund.¹¹³ Intuitive processer forløber ikke sekventielt, men i spring og helhedsbaserede meningsenheder, som er knyttet til nogle bestemte situationer og kontekster, og som bygger på kropsliggjorte erfaringer i disse situationer.¹¹⁴ Denne evne (eller handletype) er interessant, fordi den eksponerer kroppens implicite kapacitet for adækvat handling i konkrete situationer. Dreyfus har beskrevet denne måde at handle på som ”intuitiv ekspertise” eller intuitiv handlen. Evnen til i *ét nu* at skelne eller (be)gribe en situation, og associerer den til et relevant og kompetent handlesvar. Intuitiv handlen ligger således mellem rationalistisk handleforståelse og ideen om automatiseret bevægelse. Rationalismen forstår handlen som reflektiv bevidsthed efterfulgt af gøren; automatiseret bevægelse bliver dermed til bevidstløs gøren; intuitiv handlen derimod er bevidst men a-refleksiv gøren.¹¹⁵

5.1.2 Jeg og mig

”I know how to play the piano but unlike memory for the facts this knowledge is not readily accessible to conscious mind, rather it is expressed directly in skilled behaviour.”¹¹⁶

Jeg har argumenteret for, at den udøvende musikers ekspertise er forankret i ikke-sproglige, kropslige færdigheder, der er intuitivt tilgængelige. I det følgende afsnit vil jeg kort berøre

¹¹¹ Polanyi (1966)

¹¹² Dreyfus, Hubert L. (1993), *What Computers Still can't do*, London, The MIT Press.

¹¹³ Forelæsningsnote fra seminarieret ”Læringsfilosofi” efteråret 2002 ved Steen Wackerhausnen på filosofisk Institut, Aarhus Universitet.

¹¹⁴ Stelter, Reinhard (1999), *Med kroppen i centrum*, Danmark, Dansk psykologisk forlag, s.113.

¹¹⁵ Hansen, L. og Hansen J. (2002), ”Tilegnelse af praktiske færdigheder set i et kropsperspektiv” i *Krop og Læring*, Sport & Psyke nr.29, s.77–98. Betegnelsen a-refleksiv er introduceret af Dreyfus, som det der ligger midt imellem ikke-refleksiv og reflektive handlinger.

¹¹⁶ Sommerville, Christopher., Wilson, Sarah. J. (2002), *Unthinking mastery: An approach to optimal creativity and performance in music*, artikel fra ESCOM konference 5-8 april 2002, p.4

”jeg/mig”-problematikken¹¹⁷, som viser sig at være interessant for undersøgelsen af både intuitionsbegrebet og processerne bag den improvisatoriske praksis.

Distinktionen mellem et ”jeg” og ”mig” har en lang filosofisk historie, især indenfor den fænomenologiske/eksistentialistiske traditionen. Selvom udlægningen af begrebsparret i dette speciale er kortfattet (og måske filosofisk naiv), så giver distinktionen mening i udlægningen af intuitionsbegrebet, og specielt i forhold til improvisatorens erfarede verden. Jeg’et er den bevidste aktør, men jeg’et er i mange situationer ikke ved magten. Betegnelsen Mig omfatter subjektet for alle de kropslige handlinger og mentale processer, der ikke er initieret eller udført af Jeg’et, det bevidste jeg.¹¹⁸ Pianisten Butch Lacy taler således om improvisationen:

”Musikken spiller mig – det er ikke mig der spiller musikken. Jeg skal være tørt og på vagt. Det er ikke unikt for mig, der er mange musikere der snakker om det.”¹¹⁹

Hvis Butch Lacy havde været bevidst om distinktionen mellem et Jeg og et Mig, ville han have sagt, at der ikke er et Jeg, der spiller musikken og styrer bevægelserne. Begrebet Jeg omfatter nemlig alle de kropslige handlinger og mentale processer, der er bevidste. Improvisatorer beskriver ofte følelsen af at fungere som medie for den musikalske skabelsesproces. De føler ikke, at de bevidst styrer begivenhederne, men at ideerne og musikken kommer til dem udefra.¹²⁰ Når improvisationen ikke styres af et Jeg, opstår et problem omkring opfattelsen af den frie vilje – hvem og hvordan styres skabelsen af musikken? Peter Bastian beskriver fænomenet således:

”..Hvem spiller? – Du ser dine fingre flintre rundt på fagotten uafhængige af din vilje, fordi din vilje ikke eksisterer mere. Og godt det samme, for din dygtighed, din indsigt er for intet at regne i sammenligning med det du er vidne til lige nu. Du har intet ansvar, for du ser bare til”.¹²¹

Begrebet ”flow” er blevet introduceret af Mihaly Csikszentmihalyi,¹²² som en tilstand, hvor bevidsthed og aktivitet smelter sammen, og mange musikere snakker om *flowtilstanden* og stræber mod denne tilstand i deres udøvelse. Fornemmelsen af flow kan vi kun opleve, når Jeg’et overgiver styringen til Mig’et, når den bevidste styring af bevægelserne slipper sit tag. Musikalsk udøvelse (og handlinger og bevægelser i det hele taget) lever i denne selvmodsigelse, denne pendlen frem og

¹¹⁷ ”Jeg/mig”-problematikken diskuteres bl.a. i Thrysøe & Kirkeby (1992) og Nørretranders, Tor (1991), *Mærk verden*, Denmark, Gyldendal.

¹¹⁸ Nørretranders (1991) s.319

¹¹⁹ Lacy, Butch (2002) i et radiointerview. Findes på webadressen: www.dr.dk/jazz/int/0226a.htm

¹²⁰ Mange af disse beskrivelser findes eksempelvis i Berliner (1994)

¹²¹ Bastian (1987) s.159

¹²² Csikszentmihalyi, Mihaly (1992), *Flow: The Psychology of Happiness*, London, Rider Books.

tilbage mellem på den ene side Jeg'ets klare og disciplinerede bevidsthed og virkemidler, udtryk og sammenhæng, og på den anden side Mig'ets leven af alle disse intentioner ud i en førbevidst (eller snarere a-refleksiv) strøm af medleven.¹²³

5.1.3 Rutineintuition og kreativtetsintuition

En sidste sondring i intuitionsbegrebet er indenfor rammerne af dette speciale væsentlig, nemlig sondringen mellem rutineintuition og kreativtetsintuition. Her ligger et potentielt modsætningsforhold. Rutineintuitionen møder man i den velkendte praksis, hvor vi kan agere automatisk og ”bevidstløst” – eller rettere med bevidstheden rettet mod andre ting end aktiviteten. Når vi eksempelvis bliver gode til at cykle, taste ind på kasseapparatet (ekspedienten) eller spille et instrument, så kan vi udføre den givne aktivitet samtidig med, at bevidstheden rettes mod andre ting. Vi kan gøre disse ting intuitivt, uden at inddrage vores fokale opmærksomhed i aktiviteten. I improvisationssammenhæng er det dog ikke rutineintuitionen, men derimod kreativtetsintuitionen, der er interessant. I disse kreativtetsintuitive sammenhænge er bevidstheden rettet mod aktiviteten, og vi er dybt optagede og engagerede i aktiviteten. Den improviserende musiker har mulighed for en *refleksion-i-handling* (jf. Donald Schön), som er glidende integreret i den igangværende musikalske udfoldelse.¹²⁴ Betragter man sammenspilssituationen indenfor jazzmusikken, vil man opleve musikere, der lytter til hinanden, lytter til sig selv, ”fornemmer” hvor musikken bevæger sig hen og justerer deres spil i forhold til det. Hver musiker har allerede et repertoire af musikalske figurer, som han kan væve variationer ud fra, når muligheden byder sig. Når musikerne fornemmer den retning, musikken bevæger sig i, finder de nye fortolkninger. De reflekterer-i-handling over den musik, som de i fællesskab udvikler – men de betjener sig (selvfølgelig) ikke af ord.¹²⁵

Den kreativtetsintuitive handling inden for et givet fagområde (eksempelvis musik) springer altså ud af de kropsligt funderede handlingserfaringer samt en art refleksion-i-handling. Intuition er ikke ”bevidstløs gætterier” eller ”vage spirituelle fornemmelser”, men det højt kompetente menneskes

¹²³ Nørretranders (1991) s. 328

¹²⁴ Denne refleksion-i-handling er stadigvæk en proces, man kan gennemgå uden at være i stand til at sige, hvad man gør. At være i stand til at reflektere-i-handling er noget ganske andet end at være i stand til at reflektere *over* vores refleksion-i-handling ved at give en god sproglig beskrivelse af den. Og det er en helt tredje sag at være i stand til at reflektere over sådan en beskrivelse.

¹²⁵ Schön, D. (2000) ”Udvikling af ekspertise gennem refleksion-i-handling”, i Illeris, Knud, *Tekster om læring*, s.261

evne til umiddelbart at handle kompetent og kreativt i en given situation. Når vi mangler ord til at beskrive intuitionen, så skyldes det netop, at intuitionen er funderet i en ikke-sproglig viden.

5.2 Intuitiv improvisation

Intuitiv improvisation kan opfattes som modsætning til 'bevidst improvisation'. Mens den bevidste improvisation kan være med til at udvikle de improvisatoriske evner i øvelokalet, så virker den oftest hæmmende under koncerten. Her er det vigtigt, at man har gjort sig så mange erfaringer med de bevidste musikalske virkemidler, at de efterhånden bliver intuitivt tilgængelige. Henrik Sveidahl:

"Hvis man nu forestiller sig den situation, at der kommer en hen og siger: 'har du nogensinde prøvet at spille denne bevidsthedsbaserede detalje, skala over den type akkord', og jeg svarer: 'nej det har jeg ikke, men det lyder meget fedt', så er det klart, at jeg i starten kun vil have mulighed for at anvende det bevidsthedsbaseret. Jeg ville tage min saxofon og sige: 'OK nu kommer den akkord han snakker om, så prøver jeg lige at spille den skala han sagde'. Da ved vi jo, at vi tit får nogle problemer – når vi spiller præinstuderede ting, placerer noget bevidsthedsmæssigt, så bliver det skematisk. Det er ligesom om, at det 'flow' eller den energi, der kører igennem musikken bliver klippet over."¹²⁶

I dette eksempel beskriver Sveidahl, hvorledes en bevidst musikalsk detalje eller udtryksmulighed efterhånden bliver kropsliggjort – både en kropslig fornemmelse og en kropslig handledisposition. De kropslige erfaringer eller den kropslige erkendelse af musikken er simpelthen forudsætningen for, at den er intuitiv tilgængelig som udtryksform. I henhold til de erkendelsesteoretiske overvejelser i kapitel 2, kan vi sige, at Sveidahl i eksemplet bevæger sig fra eksplicit viden (omkring en musikalsk detalje) til en implicit kropslig viden – en tavs viden. Udfra en "viden" om musikken bliver den musikalske "kunnen" udviklet. Den musikteoretiske erkendelse er dog ikke den eneste måde at opøve musikalske færdigheder på. Vi behøver ikke først at forstå 'reglerne', før vi kan anvende dem. Den intuitive tilgang til musikken rummer en række læringsmuligheder, som ikke nødvendigvis har at gøre med en teoretisk forståelse af musikken.

Et interview i "Jazz special" fra december 2002 med den danske trompetist og sanger, Theis Jensen, giver en god introspektiv beskrivelse af den intuitive improvisation. Theis Jensen er en af de jazzmusikere, der aldrig har fået undervisning, ikke har nogen teoretisk musikviden og intet kender til akkorder og noder – derfor kan han ikke bruge analysen i improvisationen. Her er et kort uddrag af interviewet:

¹²⁶ Sveidahl (2002), *Interview*

”Nej, jeg har aldrig fået undervisning og derfor kan jeg heller ikke spille i teorien. Jeg kan kun i praksis. Jeg kan ikke fortælle dig, hvad man skal gøre. Jeg kan heller ikke fortælle mig selv det.

- Men du ved præcis hvad du gør?

- Nej. Jeg spiller mange fejl, men så bygger jeg bare videre på det, finder på noget, der passer sammen. Det gør jeg også nu. Det gør jeg stadigvæk. Miraklet sker hver eneste gang. Det er intuitionen. [...] Jeg tror jeg har haft en eller anden fornemmelse af, at hvis jeg pludselig begyndte at **lære** musikken, altså læse noder og alt det der, at der ville gå noget fantasi af fløjten. For jeg har oplevet mange gange, at meget dygtige musikere er fuldstændig på røven, når de skal improvisere. De er dybt afhængige af deres noder. Det har jeg set masser af eksempler på, og det har skræmt mig lidt, vil jeg sige.”¹²⁷

Fordi Theis Jensen er af den gamle skole, før musikteorien for alvor gjorde indpas i jazzen, er han tvunget til at bruge sin intuition, som vel at mærke er kvalificeret og veludviklet, men som er vanskelig at redegøre for. I mit interview med Henrik Sveidahl berørte vi emnet omkring rytmiske musikers kontakt til analysedelen:

”..Musikere, som spiller helt fantastisk uden at vide noget som helst om, hvad det er for noget eller hvad det hedder. Vi skriver i bogen, at vi forstår analyse som en måde at sætte ord på vores omverden, og det er ikke nødvendigt i de intuitive processer for, at de kan fungere. Men det er klart, at vi siger, at hvis du også har det med, så får du nogle fordele. De folk (og dem findes der en del af, autodidakte jazzmusikere eksempelvis), der spiller uden særlig stærk kontakt til analysedelen, de risikerer at gå i stå udviklingsmæssigt. De er utrolig afhængig af den ydre (musikalske) verden de, omgiver sig med. Hvis de kun hører gamle jazzplader, f.eks. fordi de siger, at de elsker den musik, så vil de gro ind i det. Den måde hvorpå vi snakker om improvisation, er jo meget forbundet til den erfaring, vi som musiker har været igennem, og der kan gå en form for kunstnerisk indavl i den. Der kan man bruge analysen til at få nogle nye ideer.”¹²⁸

Sveidahl påpeger nogle potentielle ”farer” ved som musiker at afskære sig fra analysen, men understreger samtidigt, at der findes fremragende musikere og improvisatorer, der spiller fantastisk uden stor kontakt til analysedelen. Det er en vigtig pointe. De fleste af nutidens musikere har dog muligheden for at pendle mellem den intuitive og den analytisk bevidste improvisation, men man oplever, at de to *strategier* ofte udmanøvrerer hinanden som et kippefænomen. Grunden til, at de fleste af nutidens jazzmusikere har muligheden for at anvende begge strategier under improvisationen, er den læringshistorie, der ligger til grund for den enkeltes kunnen. Den analytiske forståelse giver os muligheden for at jonglere med musikken i abstrakt form ud fra regler for f.eks.

¹²⁷ Jazz special #67, December 02/ Januar 03, s.12-18

¹²⁸ Sveidahl (2002), *Interview*

reharmonisering, motivbearbejdning, fraseopbygning, akkord-/skala-relationer etc. Vi kan konstruere og videreudvikle musik ud fra vores forståelse for dens indhold og arkitektur. I denne henseende kan de to strategier inspirere hinanden, idet den intuitive kan pege på nye teoretiske muligheder, og den teoretiske viden kan omvendt skabe nye sansede erfaringer. De følgende afsnit omhandler den intuitive strategi. Den analytisk bevidste improvisationsstrategi behandles ikke nærmere.¹²⁹ Som beskrevet tidligere, anser jeg først og fremmest den analytiske strategi som et værktøj i øvelokalet, hvorimod koncertsituationen ideelt set er båret af den intuitive tilstedeværelse med fokus på helheden.

5.3 Tre intuitive strategier

I den intuitive improvisation lyttes der indad mod den indre melodi. Man spørger den indre melodi, hvor den vil hen. Oftest vil vi intuitivt komme op med melodier på baggrund af vores musikalske erfaring, og man kan forestille sig den intuitive improvisation som en konstant nyfortolkning af egne erfaringer.

Pianisten David Sudnow giver i bogen ”Ways of the hand”¹³⁰ et indblik i tre forskellige måder at forholde sig til improvisation på:

”One may *sing along with the fingers*, one may use the fingers to blurt out a thought, and one may *sing with the fingers*. Each is a specifically different way of being.”¹³¹

5.3.1 ”Sing along with the fingers”

Når det er den intuitive improvisation, det drejer sig om, er det værd at kigge nærmere på, hvad der ligger til grund for Sudnows tredeling. Sudnow bruger udtrykket ”sing along with the fingers” om det at lade fingrene styre improvisationen. Selvom han synger ”along” med fingrene, så er det fingrene, der styrer begivenhederne, og ”den indre stemme” halter bagefter fingrenes bevægelser. Igennem bogen ”Ways of the Hand” giver Sudnow et detaljeret indblik i sin personlige læringshistorie i forhold til tilegnelsen af færdigheder i jazzklaver, og han beskriver håndens

¹²⁹ De to strategier optræder dog som antydnet ikke som fuldstændig adskilte, men indgår i et kompliceret sammenspil og gensidig vekselvirkning.

¹³⁰ ”Ways of the Hand” er antropologen David Sudnows detaljerede beskrivelse af, hvordan han i en alder af 30 år begynder at lære at improvisere på klaveret. På grund af Sudnows akademiske grundighed giver bogen et yderst detaljeret, introspektivt indblik i den læringsproces, han gennemgår.

¹³¹ Sudnow (1978) p.79

muligheder for at gå egne veje. Også andre improvisatorer udtaler sig om kroppens kinæstetiske erfaringer som havende stor betydning for udfoldelsen, bl.a. giver Paul F. Berliner mange eksempler i bogen "Thinking in Jazz":

"The body plays an even more active role when, through its motor sensory apparatus, it interprets and respond to sounds as physical impressions, subtly informing or reshaping mental concepts...Furthermore, as students learn early, the body can engage itself directly in the composition of new phrase, revealing its own capacity for creative thinking". [Interview med Harold Ously]: "Sometimes the ideas come from my mind, and I have to find them quickly on my horn...but other times, I find that I am playing from finger patterns; the fingers give it to you... They roam around and they come up with ideas that I like."¹³²

I denne improvisationsform "singing along with the fingers" er det altså kroppens prærefleksive kinæstetiske bevægelser og den deraf følgende musik, der udgør erkendelsesmaterialet for bevidstheden. Det er ikke den *bevidste vilje*, der styrer bevægelserne, men bevægelserne, der leverer stof til den *bevidste vilje*. Problemet ved at anvende denne *bevidsthedsform* i stor udstrækning under improvisationen er, at kontakten til den indre melodi kan blive meget svag. Fingrene kan, i kraft af de bevægelsesvaner, der er indlejret i dem, sagtens bevæge sig uden, at bevidstheden (i særlig høj grad) er med i bevægelserne og den musikalske skabelsesproces. Denne improvisationsform udspringer af det, som jeg har kaldt *rutineintuition* i afsnittet om intuition. Nogle gange kan man opleve, at fingrene spiller deres egne løb, mens man måske søger nye musikalske ideer. Kroppen tager momentant styringen. Bliver improvisationen præget af, at den indre melodi konstant er bagefter fingrenes bevægelser, bliver musikken hurtigt 'ugroundet', mekanisk og uden retning.

5.3.2 "Use the fingers to blurt out a thought"

I det andet tilfælde, det hvor fingrene udtrykker en bevidst musikalsk ide ("use the fingers to blurt out a thought"), berører Sudnow det dilemma, at en samlet musikalsk ide kan opstå på en gang (monothetic thinking), men skal artikuleres sekventielt udstrakt i tid.

"Lunging for a group of words all at once, roughly possible in thinking, would only work interactionally in a world where language somehow occurred with the sorts of actions a postal clerk takes when stamping *Air Mail Delivery* on your letter in one blow. But talking, writing, and

¹³² Berliner (1994) p.190

melodying at least currently require sequential articulations of the body, and to lunge for a group of words all at once is to produce garbled-looking sayables or garbled-sounding sayings.”¹³³

Den musikalske ide opstår intuitivt ved at lytte til den indre melodi, og fingrenes bevægelsesmønstre skal være så veludviklede, at de umiddelbart kan omsætte ideen til bevægelser i forhold til instrumentet. Altså; i et splitsekund før musikken spilles, opstår den i musikerens bevidsthed som en audio-visuel tilskyndelse til en bestemt bevægelse. Det er denne bagvedliggende betragtningsmåde af kreative og intelligente handlinger, der ligger til grund for de improvisationsmodeller, man oftest støder på i litteraturen (jf. indledningen). Her beskrives improvisation som musikalske ideer, der opstår i tanken og herefter udføres af kroppen, som derved blot bliver at betragte som et instrumentalt mellemlid. Selvom disse modeller overser kroppens rolle i den improvisatoriske udfoldelse (ved kun at beskrive et udsnit af virkeligheden), så genfinder man ofte denne ”improvisationsform” i øvesituationen, hvor man ønsker at stimulere den indre melodi. Eleven tilskyndes til at kunne høre melodien for det indre øre, inden den spilles.¹³⁴

Min erfaring (som underviser og udøver) siger mig, at det er i denne situation vi ofte oplever, at spille ’fejl’ i improvisationen. Jeg rammer måske en tone ved siden af, og frasen, som jeg *hørte*, bliver anderledes end den, jeg spiller. Tilskueren hører ikke nødvendigvis en fejl i den melodiske linje, det er kun i forhold til mig selv, til min intention, at den *forkerte* tone har eksistens som fejl. Tager jeg den *forkerte* tone, omfortolker den som en del af den improviserede melodi, kommenterer på den og bruger den som inspirationen, så har jeg muligheden for at lade fejlen indgå som inspiration i den videre improvisatoriske proces. Holder jeg derimod fast i at høre tonen som forkert i forhold til min intention, vedbliver den at fremstå som isoleret og fejlplaceret.

Skal improvisatoren øve sig i at omfortolke sine fejl og lade dem få betydning i den videre improvisation, eller skal man erkende sine fejl som *forkerte toner* og spille videre ud fra den *hørte* melodiske ide? Spørgsmålet er centralt, og svaret må være: *både og*. Her er det hensigtsmæssigt at fastholde opdelingen mellem et koncertrum og et øverum. Spiller man for mange fejl – i den forstand, at man ikke spiller det, man hører – så kan man i øverummet sætte et bevidst fokus på at rette dette forhold. I øverummet kan man konstruere øvelser, der fremmer evnen til at omsætte en hørt musikalsk ide til instrumentet. Man kan synge (både inde i sig selv og højt) en melodisk linje, som man bagefter prøver at spille på instrumentet. Her skal man ikke tolerere fejl.

¹³³ Sudnow (1978) p.80

¹³⁴ Det er naturligvis stadig en indre melodi, der har en kropslig resonans og ikke kun eksisterer på det tankemæssige plan, som man kunne få indtrykket af i dette eksempel.

Hvis den klingende musik ikke svarer til det hørte, må man prøve igen.¹³⁵ I koncertrummet har man derimod valget mellem at give fejlene musikalsk betydning eller ignorere dem i den videre melodiske udvikling. Om en tone høres som rigtig eller forkert afhænger i den forbindelse af den næste tone, man spiller. Så koncertrummet udfordring er bl.a. at kunne forholde sig til de toner, man spiller – toner som gælder og har eksistens i samme øjeblik, de bliver spillet. Det er altså vigtigt, at man udover at opøve evnen til at formidle de musikalske ideer igennem instrumentet, også opøver evnen til at respondere på den musik, der kommer ud – også selvom den ikke svarer til det *hørte*. Hvis vi betragter musik som et analog udtryksmiddel til sproget, kan vi sige, at det ikke er nok at lytte til den *indre monolog*, når vi snakker. Man må også lytte til sig selv, når man snakker – til det man rent faktisk siger.

5.3.3 "Singing with the fingers"

Sudnow giver en tredje indfaldsvinkel til improvisationspraksissen, nemlig "Singing with the fingers". Her spiller man det, man tænker, mens man tænker det. Der er ikke nogen indre stemme, et "jeg", der tænker musikalske ideer, som adskiller sig fra de umiddelbart udførte. Sudnow beskriver det som en streng synkronisk forbindelse mellem de musikalske ideer (man synger for sig selv) og bevægelsen af fingrene. Her er der ingen planlægning og bevidst placering af musikalsk materiale på givne steder i kompositionen, men en åbenhed og ærlighed overfor de ideer, der opstår i nuet. Jazzmusikere snakker om "the instant touch", og i et interview med Paul Berliner siger Kenny Barron det således: "What is first? The singing or the playing – but it's the same thing."¹³⁶ Det er i sammensmeltningen mellem krop og bevidsthed, mellem de indre musikalske bevægelser og kroppens bevægelser, at man som musiker oplever *flow*. Forsinkelsen mellem intention og realisering forsvinder. Med bevidstheden dybt sammensmeltet med aktiviteten, kan man opleve, at bevidstheden om et styrende *jeg* træder i baggrunden. I udtrykket "singing with the fingers" beskriver Sudnow den proces, som han stiler imod, når han improviserer. Efter mange års øvelse lykkes det for ham at kontrollere bevidstheden, så den ikke planlægger i forvejen og heller ikke overlader styringen alene til fingrene, men smelter sammen med fingrenes bevægelser.

¹³⁵ Naturligvis kan man (og skal man) også bruge øverummet til at øve sig på koncertsituationen. Dvs. man kan øve sig på at være tilstede og fokusere på helheden.

¹³⁶ Berliner (1994) p.180

5.4 'Hørt improvisation' og anvendelsen af 'licks'

I bogen "De to rum" introduceres begrebet *hørt improvisation*.¹³⁷ Om en improvisation er *hørt* eller *ikke-hørt* afhænger af improvisatorens kontakt til den indre melodi – det mentale lydbillede. I henhold til Sudnows tre-delning af improvisationsmåder kan man sige, at "singing with the fingers" og "use the fingers to blurt out a thought" er udtryk for *hørt* improvisation, mens "singing along with the fingers" er *ikke-hørt* improvisation. Det er altså et spørgsmål, om man i improvisationen kan høre en organisk sammenhæng til den indre melodi. Spørgsmålet om improvisationen er *hørt* kan udgøre et kvalitetskriterium, både når vi lytter til musikken og selv udfører den. At vi som tilhørere ofte er i stand til at skelne mellem hørt og ikke-hørt improvisation skyldes, at den fælles arv netop er *fælles* i vores musikkulturred. Sveidahl og Agerskov skriver således:

"Melodisk/harmonisk består vor fælles arv eller kode først og fremmest af den diatoniske skala, som vi, bevidst eller ubevidst, har været i berøring med igennem hele vores opvækst. Den vesteuropæiske musik, som har præget os i dannelsen af alt, vi bærer med os, har et strukturelt indhold, som vi kan definere på forskellig vis. Vi kan synes, at farver og frasering gør musikken meget varieret eller ligefrem usammenlignelig, når vi hører alt lige fra renæssance til rock eller fra flamenco til irsk folkemusik, men i bund og grund ændrer det ikke det faktum, at mangfoldigheden er rundet af samme ophav – den vesteuropæiske diatoniske tradition – som vi hele tiden arbejder ud fra og i reference til".¹³⁸

Vi indeholder altså de samme *koder* og har gjort os nogle af de samme musikalske grunderfaringer, hvilket som lyttere også sætter os i stand til at komponere/improvisere med. Improvisatoren udtrykker sig hele tiden i forhold til den fælles arv, og den indre melodi kan betragtes som den personlige variant heraf – opstået på baggrund af en mængde personlige musikalske erfaringer.

"Så når en improvisator lytter til sin egen indre melodi – eller til urkoden om man vil – så lytter hun også til vores som tilhørere, al den stund vi har den tilfælles.[...] Således bliver vi som tilhørere draget med i processen, hvilket giver en stærk musikalsk oplevelse, som er præget af deltagelse og medleven, i og med vi alle – både udøvere og lyttere – faktisk reelt er medvirkende i processen."¹³⁹

Jeg vil kort fremsætte nogle betragtninger over, hvordan *hørt* improvisation forholder sig til henholdsvis intuitiv improvisation og den mere bevidsthedsbaserede, analytiske improvisation. I den forbindelse kommer jeg ind på, hvilken rolle anvendelsen af 'licks' spiller for praksisudfoldelsen.

¹³⁷ Sveidahl & Agerskov (2002) s.41

¹³⁸ *op.cit.* s.21

¹³⁹ *op.cit.* s.41

I den intuitive improvisation er der oftest tale om *hørt* improvisation. Man kan selvfølgelig godt forestille sig, at man spiller mekanisk og lader fingrene styre bevægelserne ("Singing along with the fingers"). Som beskrevet bevæger man sig i disse tilfælde over mod rutineintuitionen som grundlag for improvisationen, og der er i sådanne tilfælde tale om kroppens overtagelse af bevægelser uden stor kontakt til den indre melodi. Den kreativitetsintuitive improvisation kræver en høj grad af bevidsthed rettet mod den indre melodi og højt udviklede bevægelseskemaer, der er forbundet hertil. Ikke en lukket bevidsthed, der styrer begivenhederne, men en åben opmærksomhed, der hele tiden lytter indad og spørger den indre melodi, hvor den vil hen. I denne henseende bliver Sudnows to strategier "singing with the fingers" og "use the fingers to blurt out a thought" at betragte som *hørt* improvisation.

Den analytiske, bevidste strategi kan både komme med *hørte* og *ikke-hørte* musikalske udsagn. Igennem den bevidste placering af et *lick* et givet sted i musikken, er det sædvanligvis et *lick*, jeg kender lyden af, og det, jeg spiller, er således *hørt*. Problemet med at spille de bevidst placerede licks er, at de lukker sig om sig selv. De kan komme til at stå uden for den musikalske sammenhæng, uden for det flow, den her-og-nu tilstedeværelse, og det sprog som improvisationen udspringer af. Et prækomponeret *lick*, der anvendes uændret i en musikalsk sammenhæng, bliver som klistret ind i spillesituationen og har ikke forbindelse til improvisationens organiske forløb. Licks anvendt på denne måde giver minimal inspiration til videreførelsen af soloen. Bearbejdes de placerede licks derimod i improvisationen, åbnes der for intuitiv behandling og videreførelse af den musikalske idé. Det bevidst placerede musikalske materiale bliver herved et udsagn, som man ikke bare fremsætter og lader stå alene, men som man selv kommenterer på og lader indgå i en dialog med den videre udformning af soloen.

Placerede musikalske udtryk i improvisationen kan også være *ikke-hørte*. Som jeg har beskrevet i afsnittet "improvisation med analyse", kan vi konstruere melodisk materiale ud fra vores analytiske forståelse, uden at vi ved, hvordan det lyder, når vi spiller det. Det er selvfølgelig ikke optimalt at improvisere udelukkede ved hjælp af dette princip, men man kan godt opleve, at denne strategi kan give improvisatoren mulighed for at reagere på noget, han ikke har hørt sig selv spille før. Det er dog kun, når det fremkomne musikalske udsagn bliver behandlet og integreres i soloens videre forløb, at det bliver interessant. En improvisation kan altså indeholde både *hørte* og *ikke-hørte* elementer, men hvis de *ikke-hørte* elementer optræder isoleret og anvendes mange steder i improvisationen, mister improvisationen retningen og bliver uinteressant. Som lyttere og udøvere

bliver vi hægtet af, hvis improvisatoren ikke forholder sig til den indre melodi, og derigennem til den fælles arv, som er forudsætningen for, at en kommunikation kan finde sted.

5.5 Bevidsthedsretning under udøvelsen

”Vi står som musikere i en situation, hvor vi mærker nogle ting intuitivt. Enhver musiker kender det dilemma, at vi har en intuitiv side og en bevidsthedsmæssig side. Og de der to sider står hele tiden og slås i hvert fald i visse faser, især i den opbyggende fase, men også senere hen – i hvert fald for mig.”¹⁴⁰

Musikerens oplevelse af både at rumme en ’intuitiv bevidsthed’ og en mere ”refleksiv bevidsthed” er en central problemstilling, som de fleste musikudøvere på alle niveauer vil kunne nikke genkendende til. Som beskrevet i indledningen kommer de fleste musikere på et eller andet tidspunkt til at reflektere over bevidsthedens rolle under udøvelsen. Man oplever, at man kan ’pendle’ rundt imellem forskellige ”bevidsthedstilstande” i en søgen efter at opnå en form for ’flowtilstand’, og det er måske netop kendetegnende for forskellige musikere, at de befinder sig forskellige steder imellem det intuitive og det mere ’bevidsthedsbaserede’ univers under improvisationen. Hvor man befinder sig i dette kontinuum af tilstande afhænger i høj grad af, hvad bevidstheden rettes imod under improvisationen.

I dette afsnit vil jeg præsentere en bevidsthedsmodel for den improviserende musiker under udøvelse i koncertsituationen. Modellen er opstået under inspiration af Michael Polanyis perceptionsteorier¹⁴¹ sammenholdt med interviews, analyser af litteratur og egne erfaringer. Selv siger Polanyi, at han er inspireret af gestaltpsykologien og har således en gestaltinspireret opfattelse af perception.¹⁴² I gestaltpsykologien interesserer man sig for menneskets tilbøjelighed til at samle sanseindtryk til et hele, og Polanyi udlægger en teori om, hvordan mennesket slutter fra dele til helheder. Eksempelvis opfatter vi, som tidligere beskrevet, ansigter som helheder og ikke som en samlet mængde af mindre detaljer som næse, øre og øjne. Vi kan dog bevidst vende vores opmærksomhed mod detaljerne, hvilket så samtidig er ensbetydende med, at helheden trænger i baggrunden.¹⁴³ Opmærksomhedsfeltet kan således manipuleres ved en bevidst proces.

¹⁴⁰ Sveidhal (2002), *Interview*

¹⁴¹ Som de fremstår i Polanyi (1958), *Personal Knowledge* og Polanyi (1966), *The Tacit Dimension*

¹⁴² Polanyi (1966) p.7

¹⁴³ For lignende beskrivelser se, Bastian (1987)

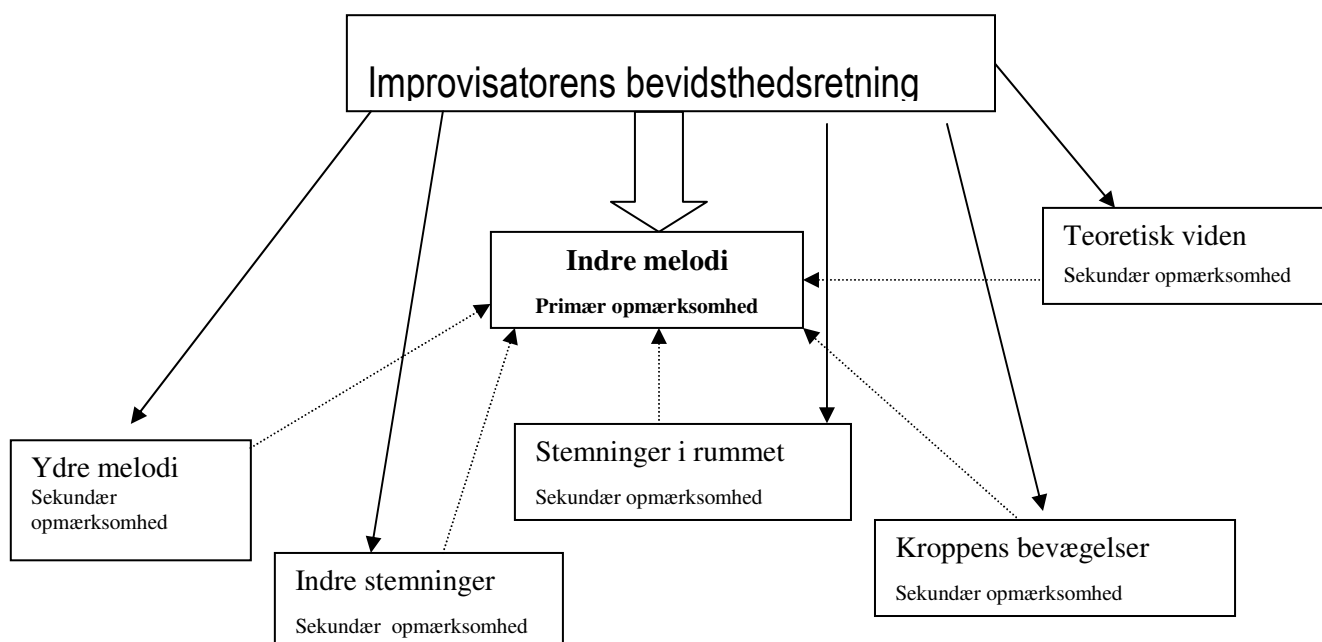
I Polanyis perceptionsteori opereres med henholdsvis en ”baggrundsopfattelse” (subsidiary awareness) og en ”fokal opfattelse” (focal awareness), der minder meget om den gestaltpsykologiske figur-grund-fænomen.¹⁴⁴ Vi har muligheden for at rette bevidstheden mod forskellige fænomener, men disse fænomeners betydning optræder for os i kraft af den baggrund, de perciperes i forhold til. I perceptionen af musik vil vi f.eks. høre et melodisk forløb (fokal opmærksomhed) i forhold til det harmoniske grundlag (baggrundsopfattelse). En opadgående C-dur-treklang over en A7 træder helt anderledes frem for bevidstheden end samme melodiske figur over en F-dur. Vores perception af melodien afhænger altså af det klingende musikunivers, den præsenteres i. Vi kan dog lære at integrere det harmoniske grundlag i perceptionen af det melodiske og derved have ”fokal opmærksomhed” omkring gestalten; melodi og harmonik. Således har vi i musikken mulighed for at øve og udbygge vores evne til at samle enkelte indtryk i stadig større helheder. I perceptionen af musik kan vi iagttage forskellige parametre, såsom rytme, udtryk, harmoni, melodi, stemninger osv. Vi har en selektiv opmærksomhed, og derfor er personen aldrig en passiv registrant af givne, objektive sansedata. Vi vælger perspektiv og lader andre fænomener træde i baggrunden.¹⁴⁵ Centralt for forståelsen af denne gestaltpsykologiske udlægning af perception er, at når man ændrer opmærksomhedsfeltet, ændres perspektivet, og hvad der træder tydeligere frem for bevidstheden vil samtidig henvise andre mulige opmærksomhedsfelter til sekundære positioner.

I undersøgelsen af udøverens bevidsthedsretning under improvisationen har jeg opstillet en model, der er inspireret af den gestaltpsykologiske tradition. Det er en forenkling, der kun beskriver en del af virkeligheden. Dens berettigelse består i, at den kan indfange nogle af de beskrivelser, improviserende musikere kommer med, når de skal ’sætte ord på’ på deres kunnen. Samtidig udspringer modellen naturligvis også af mine egne oplevede erfaringer som lærer og udøver. I modellen skelnes mellem ”primære opmærksomhedsfelter” og ”sekundære opmærksomhedsfelter”.

¹⁴⁴ Den danske psykolog Edgar Rubin er bl.a. berømt for sin vasefigur, der fungerer som et kippefænomen, idet vasen kan blive baggrund for to profiler, der kigger på hinanden.

¹⁴⁵ De fænomener vi er ”focal aware of” betegner Polanyi som ”distale fænomener”, mens de fænomener, som optræder subsidiært, har proximal status. Se Polanyi (1958)

5.5.1 Improvisatorens primære opmærksomhedsfelt



I modellen har jeg angivet, at den improviserende musikers bevidsthed er fokalt rettet mod den indre melodi, som opstår intuitivt som en musikalsk udtryksvej. Vi ved ikke, hvordan den indre melodi opstår, fordi dens fremtrædelse er forbundet til en række sekundære ”clues”, som normalt unddrager sig bevidstheden. Den indre melodi eksisterer naturligvis ikke adskilt fra de fænomener, som vi kun er ”sekundært opmærksomme” på (ydre melodi, indre/ydre stemninger, kroppens bevægelser og teoretisk/analytisk viden), men fremkommer netop på baggrund af disse fænomener. Vi er normalt kun opmærksomme på disse ”sekundære clues” (stemninger, kroppens bevægelser osv.) gennem en opmærksomhed rettet mod den indre melodi. Når musikeren retter sin bevidsthed mod den indre melodi i improvisationssituationen, så er det en indre melodi, der er konstitueret af en stor mængde ”clues”, som han altså ikke er bevidst fokuseret på. Musikken, der omgiver ham, (den ydre melodi), stemninger i rummet, indre stemninger, kroppens handlemønstre og analytiske/teoretiske overvejelser (samt en række andre faktorer), er med til at forme den indre melodi i nuet. Improvisatoren har dog mulighed for at rette sin bevidsthed mod forskellige ”sekundære clues”, og spørgsmålet er så, om han derved mister kontakten til sin indre melodi? Hvis vi accepterer, at perceptionen er et kippefænomen, så kunne man forestille sig, at et bevidst fokus

væk fra den indre melodi og mod eksempelvis ydre stemninger eller kroppens bevægelser vil hæmme improvisatorens evne til samtidigt at lytte indad.

Et bevidst fokus på f.eks. kroppens bevægelser kan virke hæmmende på improvisatoren, men som jeg tidligere har vist, behøver det ikke at være tilfældet. Det er et spørgsmål om at inddrage dette specifikke ”sekundære opmærksomhedsfelt” i øveprocessen. I det bevidste arbejde med at sammensmelte den indre melodi og kroppens bevægelser, bliver det muligt at percipere den indre melodi og kroppens bevægelser som en enhed. På samme måde med ydre og indre stemninger, den ydre melodi og analysen. Hvis man bevidst arbejder med disse bevidsthedsretninger i forhold til den indre melodi, så bliver det muligt at åbne for en perception af disse ”clues”, og de inspirer og udfordrer den indre melodi – uden at vi mister fokus. Osgood beskrev i interviewet, hvordan nuets mange forskellige sanseindtryk spiller ind på den improvisatoriske udøvelse.

”Jeg prøver på at placere mig og skabe et rum omkring mig med dem, jeg spiller med. Jeg prøver på at inkorporere så mange sanseindtryk som muligt. Fra rummet, akustikken i rummet, hvor tyk luften er, hvordan jeg sidder i forhold til folk, hvordan jeg sidder i forhold til dem, jeg spiller med og så min egen personlige smag.”¹⁴⁶

Improvisatoren kan opøve evnen til at holde sit bevidsthedsrum åbent og inddrage de ”sekundære clues” som inspiration til den indre melodi. F.eks. er det af fundamental betydning, at improvisatoren kan forholde sig til den ydre melodi (de andre musikers ytringer), inddrage den i perceptionen og bruge den som næring til den indre melodi. Da vi har mulighed for (til en vis grad) bevidst at rette vores opmærksomhedsfelt mod forskellige fænomener, kan man forestille sig, at den improviserende musiker kan flytte sit opmærksomhedsfelt rundt mellem forskellige elementer i sine ydre og indre omgivelser under koncerten. Kort opridset må vi slutte, at det er afgørende, at den improviserende musiker oparbejder evnen til at inddrage kroppens mange sanseindtryk (sekundære opmærksomhedsfelter) og koble dem til udformningen af den indre melodi. Arbejdet med den indre melodis sanselige kobling til fingrenes bevægelser, ydre og indre stemninger, den ydre musik, etc. giver improvisatoren mulighed for at udtrykke sig frit i forhold til de stemninger og musikalske ideer, der opstår i nuet.

¹⁴⁶ Osgood (2002), *Interview*

5.6 Opsummering

I beskrivelsen af kroppens og bevidsthedens rolle i koncertrummet, er der fremkommet en del bredtfavnende betragtninger, som jeg kort vil sammenfatte. Intuitionen er blevet fremstillet som et begreb, der har stor betydning for forståelsen af improvisatorens kunnen. I den sammenhæng har jeg fremstillet intuition, som tæt knyttet til erfaringer, til kroppens umiddelbare evne til at udføre adækvate handlinger i en given kontekst. Inspireret af David Sudnows bog ”Ways of the Hand” har jeg beskrevet 3 former for intuitiv improvisation, og hvad der kendetegner dem hver især. Sudnow beskriver, hvordan han enten kan a) synge ligesom fingrene (*sing along with the fingers*) b) lade fingrene udtrykke en tanke eller (*use the fingers to blurt out a thought*) c) synge med fingrene (*sing with the fingers*). Når man ’synger ligesom fingrene’ bevæger man sig mod det yderpunkt, hvor fingrene spiller af sig selv. Her er bevidstheden bagefter handlingen, og det er håndens bevægelsesvaner, der dominerer udfoldelsen. Det er en form for intuitiv improvisation (det er kroppen, der handler intuitivt), men den er som beskrevet ikke ønskværdig i koncertsituationen. Dog udgør netop disse bevægelsesvaner og erfaringer grundlaget for, at man overhovedet er i stand til at opretholde en form for kontinuitet under improvisationen.

I det andet eksempel, hvor fingrene udtrykker en musikalsk tanke, finder vi en anden form for intuitiv improvisation. Her opstår intuitivt en musikalsk ide, som skal artikuleres over udstrakt tid igennem fingrenes bevægelser. I modsætning til den mere ’analytiske, bevidsthedsbaserede improvisation’, som er beskrevet i afsnittet: ”Improvisation med analyse”, er udviklingen af musikalske ideer ikke i samme grad forbundet med planlægning, strategier og analyse. Musikeren har ikke planlagt improvisationen i den forstand, at han spiller en bestemt skala eller figur, når han når til en bestemt akkordtype. Musikeren er præget af en intuitiv åbenhed overfor situationen og de ideer, der opstår, får lov at præge nuet. Stadigvæk er musikeren unddraget ’flow-oplevelsen’, der først indtræder, når krop og bevidsthed smelter sammen – når afstanden mellem intention og reaktion forsvinder, og bevidstheden er smeltet sammen med aktiviteten. Det er, når man ”synger med fingrene”, at musikken ’letter’, og musikeren befinder sig i det bevidsthedsrum, som er karakteriseret i begrebet ’flow’.

På baggrund af interviews, litteratur, egne erfaringer og bl.a. Michael Polanyis perceptionsteori har jeg opstillet en model for improvisatorens bevidsthedsretning. I min model er bevidstheden rettet indad mod den indre melodi, ikke udad. Objektet for vores fokale opmærksomhed er ikke den ydre musik, men den indre melodi, som opstår i bevægelsen. Man kunne nu indvende, at den improviserende musiker jo oftest befinder sig i en sammenspilsituation,

hvor opmærksomheden rettes mod medspilleren, altså udad. Her er det vigtigt at holde tingene adskilt. Naturligvis er improvisatoren på højt niveau utrolig sensitiv overfor alle ydre påvirkninger (*clues* jf. tidligere afsnit), men måden hvorpå han bliver opmærksom på disse ydre indtryk er igennem et åbent fokus på den indre melodi. De ydre indtryk giver konstant næring til den indre melodi, udvikler den og forandrer den, og improvisatorens opgave er at give den indre melodi mulighed for at forme sig frit. Øvelse i at sammenkoble sanseindtryk, indre melodi og bevægelse er forudsætningen for at kunne udtrykke sig frit. Alle ideer om kontrol må opgives, og udøveren må spille den musik, der opstår. På den måde kan musikeren komme til at opleve sig selv som et medie for den skabende proces.

Kap. 6: Improvisatoren som historiefortæller og komponist

I den faglitteratur, der beskæftiger sig med improvisation, bliver musikeren ofte sammenlignet med historiefortælleren og komponisten, og musikere henviser selv til disse to titler i karakterstikken af den improvisatoriske udfoldelse. I dette sidste kapitel vil jeg beskæftige mig med musikalsk improvisation i forhold til ”at fortælle en god historie” og i forhold til ”at komponere” i henhold til de overvejelser om den improvisatoriske praksis, som jeg har fremlagt i de forrige kapitler. Først sammenstilles den improviserende musiker med historiefortælleren.

6.1 At fortælle historier

“If you are not affected and influenced by your own notes when you improvise, then you’re missing the whole essential point.”¹⁴⁷

En god improvisation skal fortælle en god historie, og derfor støder man som sagt ofte på sammenligninger mellem improvisatoren og historiefortælleren. Ligesom den improviserende musiker kan opleve adskillelsen mellem det mentale lydbillede og den fysiske lyd, der kommer ud af instrumentet, så har historiefortælleren den indre dialog og det talte ord som to yderpunkter. For improvisatoren er det nødvendigt at være i stand til at lytte til sig selv, mens han spiller – og lade sig påvirke af det, han selv ’siger’. Hvis ikke man bevæges af sine egne udsagn, bliver improvisationen at sammenligne med mennesker, der ikke lytter til sig selv, når de snakker. En måde at fremme evnen til at lytte til sig selv er at have et bevidst fokus på at inkorporere pauserne i sin improvisation. Pauserne tvinger musikeren til at respondere på sine egne linjer – det giver tid til at bevidstgøre sig om det musikalske statement, man lige har fremsat. Det er også karakteristisk, at novicen i modsætning til eksperten ofte ’glemmer’ eller undervurderer pausernes betydning i improvisationen, og derfor arbejdes der i øvelokalet med at bevidstgøre sig pausernes betydning.¹⁴⁸

En god historiefortæller er også bevidst om sit publikum – ikke forstået på den måde, at man nødvendigvis skal behage sine tilhørere, men de skal inddrages i den fortællende proces.

¹⁴⁷ Lee Konitz i Berliner (1994) p.193

¹⁴⁸ Bash, Lee (1991), “Improving improvisation”, i *Music Educators Journal*, vol. 78, issue 2.

Improvisatoren kan 'fortælle' spændende og medrivende, hvis han er opmærksom på musikken som kommunikationsform – som noget der kan deles med andre. Ved at forholde sig til den fælles musikalske arv bliver både publikum og medspillere inviteret indenfor i den skabende og udfoldende proces. For begynderen derimod bliver improvisation ofte en privat aktivitet, hvor melodiske forløb afprøves uden strukturelle referencer til den ydre musik. Man har endnu ikke det musikalske overskud til at koncentrere sig om musikken som kommunikationsform, som noget der kan deles og 'forstås' af andre.¹⁴⁹ Når vi hører store improvisatorer, bliver vi inddraget i den historiefortællende proces. Henrik Sveidahl gav i interviewet en beskrivelse af sin oplevelse med Stan Getz og Miles Davis:

"Stan Getz tager os i hånden og bringer os ned af vejen, og så føler vi os hele tiden trygge. De ting han gør, føler vi som naturlige. Men Miles Davids gør sådan, at hver gang man får en fornemmelse af, at man godt ved, hvad det er han spiller, så gør han noget andet. Men det ville ikke virke, hvis han ikke først havde inviteret os indenfor. Der er ikke nogen spænding eller interesse i at være på tværs hele tiden, hvis man ikke er på tværs i forhold til det trygge. Eller i jazz snakker man om at spille "out". Men der er ikke noget der hedder ude, hvis der ikke er noget der hedder hjemme. En solist, der kun spiller mærkelige udetoner, mister vi interessen for i løbet af 15 sekunder – hvis han ikke forholder sig til hjemme."¹⁵⁰

Historiefortælleren forholder sig altså i en eller anden form til det kendte (*den fælles arv*) for derigennem at kunne veksle mellem tryghed og spænding. For improvisatoren er det ikke nok at fortælle den samme spændende historie hver gang. Der ligger hele tiden en udfordring i at udvikle historien i nye retninger. Den improviserende historiefortæller bygger oftest sin fortælling på nogle bestemte episoder, der konstituerer handlingen i historien – hvilket kan betragtes som analogt til det harmoniske, melodiske og rytmiske grundlag for den improvisatoriske musikudfoldelse. Både historiefortælleren og improvisatoren forholder sig altså til en (i sidste ende kulturel betinget) fælles arv. En fælles forestilling om, hvad der er uhyggeligt, spændende, afslappende, opmuntrende etc., og det er netop denne fælles arv, der gør, at både musikken og historien kan opleves meningsfuld af andre.

¹⁴⁹ Krutas (1991)

¹⁵⁰ Sveidahl (2002), *Interview*

6.1.2 At tage chancer: bevidsthedsbaserede og intuitive strategier

"Instead of trying to play the music all the time, you sometimes have to let it play you, and you have to be relaxed enough to let that happen."¹⁵¹

Improvisationen udspiller sig mellem handlinger, der kræver fuld bevidsthed og handlinger, der kræver, at man lader musikken komme til sig. Ligesom en forfatters personkarakter kan udvikle sit eget liv, kan improvisationen ikke kontrolleres eller styres af musikeren.

At improvisere er forbundet med at tage chancer. Jeg har beskrevet, hvordan improvisation er tæt forbundet til den indre melodi, og at en stor kontakt til den indre melodi er en betingelse for at blive en god improvisator. Desuden må den indre melodi være udviklet og facetteret, hvis improvisatoren skal kunne udtrykke sig frit og afvekslende. Men arbejdet med at udbygge de improvisatoriske evner kræver mere end det. Mange musikudøvere har stor kontakt til en mangesidet indre melodi, uden at besidde store improvisatoriske evner.¹⁵² Musikere kan både have et stort lager af musikalske erfaringer, et godt 'gehør' og spille gode soloer, uden at de improvisatoriske evner er særligt udviklede. Dette skyldes, at improvisationsprocessen er forbundet med et bestemt bevidsthedsrum – en intuitiv åbenhed mod nuet. De samme betingelser gør sig gældende for den improviserende historiefortæller. Ud over at have et stort kendskab til betingelserne for at fortælle spændende og medrivende (indre følelsesmæssig og sproglig erfaringsverden, der kan betragtes analogt til *den indre melodi*), må fortælleren hele tiden være indstillet på at lade personkarakter og handling påvirkes af nuet. At improvisere kræver, at man kan omstille sig fra øvelokalets klare og disciplinerede bevidsthed, der kontrollerer, analyserer og planlægger udfoldelsen. Man skal turde træde ind i det "bevidsthedsrum", der tilhører improvisationen. Kresten Osgood siger det således:

"For mig er det et grundprincip i mit liv med musik, at jeg skal være tro overfor, at jeg virkelig improviserer. Jeg stiller det krav til mig selv hver eneste gang jeg spiller – og med det, der mener jeg virkelig turde improvisere. Turde tage de skridt, hvor man kaster sig ud i noget, som man ikke har hørt før, ikke har spillet før, og dem man spiller med ikke forventer kommer til at ske. Hele tiden overraske. Jeg ser det ligesom et uopdaget land, som man hele tiden afdækker mere og mere. Man skal turde tage skridtet ud i intetheden."¹⁵³

¹⁵¹ Leroy Williams i Berliner (1994) p.219

¹⁵² Hvilket naturligvis ikke gør dem til dårligere musikere, men det er den specifikke improvisatoriske evne, som jeg beskriver og interesserer mig for.

¹⁵³ Osgood (2002), *Interview*

Dette er måske en del af selve kernen i beskrivelsen af den improvisatoriske praksis og i begribelsen af, hvad der kendetegner improvisatoren på højeste niveau. Ved hele tiden at åbne for ydre og indre sanseindtryk udfordres og bearbejdes både den indre melodi, emotionerne og den kinæstetiske sans i nuet. Der kræves en åbenhed og nysgerrighed imod at søge nye steder – at udfordre det musikalske landskab. I det øjeblik improvisatoren bevidst forsøger at styre det melodiske forløb, overtager øverummets disciplinerede bevidsthed magten, og man bevæger sig væk fra den improvisatoriske ”intuitive bevidsthed”. Derfor er der heller ikke plads (eller tid) til de subjektive meninger, der i sproglige vendinger vurderer og analyserer musikkens udformning, og som er knyttet til øverummet. Improvisatoren bliver revet ud af sin her-og-nu tilstedeværelse, hvis han begynder at evaluere sin præstation, mens han spiller. Ikke desto mindre er det svært at frigøre sig fra denne reflektive bevidsthed, der hele tiden overvejer og bedømmer, fordi det netop er den, der dyrkes time efter time i øvelokalet. I koncertsituationen nytter det ikke at tænke i sproglige sætninger som: ”det skulle jeg ikke have spillet”. Improvisatoren kan oparbejde en evne til at lytte til sig selv (det hørte) uden at bedømme det æstetisk i sproglige tanker. Han gør dette intuitivt ud fra sine musikalske kropslige fornemmelser og erfaringer.¹⁵⁴ Man mærker i kroppen, som en emotionel tilskyndelse, de ’rigtige’ musikalske valg i den givne situation. Herved bliver det muligt at inkorporere fortiden i nuet, og lade det musikalske udsagn få gyldighed og mening både i nuet og improvisationens videre forløb. Kresten Osgood gav i interviewet udtryk for oplevelsen af forskellige ’bevidsthedsstrategier’ under udfoldelsen og talte i den forbindelse om improvisatorens dilemma.

“Vi har nogle filtre, som vi skal lære at nedbryde. Vi vælger bevidst nogle ting fra, fordi vi tror, at det lyder dårligt, eller vi bliver forfængelige, fordi vi gerne vil have, at folk skal opfatte det vi spiller.... Og det tror jeg faktisk er lidt af improvisatorens dilemma. Hvis man vil være en ’sand’ improvisator, så er man nødt til at glemme alt om at forsøge at styre, hvordan det lyder. Alle de subjektive meninger, der kommer, når vi spiller, må man glemme alt om. Hvis man vil være en sand improvisator, så er man nødt til slet ikke at tænke i de baner. Det handler om det sted, du er i musikken. Hvis du er det sted, hvor du kan improvisere og føler, at du udtrykker dig frit – så er du glad. Om det så lyder godt, eller hvis folk synes, at det lyder godt, så er det jo bare på toppen, men det er ikke overskriften.”¹⁵⁵

Selvom Osgood her kommer med interessante og oprigtige betragtninger omkring sin improvisatoriske praksis, så synes han dog at overse, at man som improviserende musiker forholder

¹⁵⁴ Man kunne igen henvise til Donald Schöns begreb ”reflection-in-action”, som en måde at forstå, hvordan man kan forholde sig til sin egen udøvelse uden nødvendigvis at benytte sig af ord. Dog er ”reflection-in-action” et begreb som først og fremmest, også ifølge Schön, tjener til at beskrive en øve- eller trænings-situation.

¹⁵⁵ Osgood (2002), *Interview*

sig til og handler ud fra en oplevelse af både fortid, nutid og fremtid. Improvisationen tager en retning – ikke en retning bestemt af bevidste sprogligt formulerbare bedømmelser, men af emotionelle og intuitive tilskyndelser. Osgood fornemmer ganske naturligt ikke et styrende ”Jeg” bag improvisationen, men i henhold til argumentationen i dette speciale kan vi hævde, at improvisationen udspiller sig på baggrund af en række intuitive kropslige erfaringer. Erfaringer som (jf. tidligere afsnit) rummer emotionelle, kognitive og motoriske planer.

Også Henrik Sveidahl taler flere gange i interviewet om den bevidsthedsbaserede strategi som modsætning til den intuitive. Sveidahl fremhæver, at det ofte hører til forskellige perioder i en musikers liv, at en af de to strategier er fremherskende.

”Så er der nogle musikere, som i nogle perioder af deres udvikling har været meget bevidsthedsorienterede. Hvor man helt klart kan høre, at det er en form for patchwork af strukturer, der er bygget oven på hinanden, og så begynder det at nærme sig indstuderet soli. Soli der består af præ-indstuderede moduler, der bliver sat sammen. For hvert sted i harmonikken har man måske 3 – 4 moduler, og så kan man bygge – og det er der, hvor jeg personligt keder mig mest, fordi jeg ikke inddrages i processen.”¹⁵⁶

Som lytter vil vi inddrages i den skabende proces, når vi hører en improvisation. Vi vil ikke præsenteres for en række færdige skabeloner, fordi de sjældent kan fremsættes ’troværdigt’ i den konkrete koncertsituation. Når en musiker ved en indskydelse fra sin analyseverden beslutter sig for at spille et velforberedt lick (eller andet prækomponeret musik materiale) et givent sted i musikken, kan man opleve, at alt, hvad der var opbygget af tilstedeværelse, flow, sammenspil etc., pludselig er væk. Altså; både som lytter og som udøver oplever man et ’stemningsskift’ i det øjeblik improvisationen begynder at tage udgangspunkt i opbygningen af strukturer ud fra prækomponeret materiale.

At improvisation kræver en vilje til at tage chancer og åbne sig mod nuets muligheder, er dog ikke ensbetydende med, at al strategisk tænkning er udeladt under improvisationen. Snarere tværtimod. Flere steder i litteraturen beskrives strategisk tænkning som kendetegnende ved flere store improvisatorer. John Kratus henviser til en undersøgelse, hvor improvisationer af 4 college-studerende sammenlignes med improvisationer af professionelle jazzmusikere.¹⁵⁷ Efter at have improviseret til 4 ”backing-tracks”, blev forsøgspersonerne interviewet omkring deres tanker under og efter udførelsen. Mens de college-studerende improviserede ud fra nogle forholdsvis ensidige

¹⁵⁶ Sveidahl (2002), *Interview*

¹⁵⁷ Krutas (1991) p.3

retningslinjer og strategier, der ikke var fastlagt på forhånd, så syntes eksperterne at have en form for strategi eller plan allerede i starten af improvisationen. Desuden var eksperterne i stand til at ændre strategi, mens de improviserede; de var afslappede, gjorde brug af musikalske klichéer og spillede uden at være bevidste om de tekniske færdigheder, de anvendte.¹⁵⁸ Ekspertens mulighed for at anvende forskellige strategier er baseret på en enorm mængde af erfaringer, hvor nye musikalske udfordringer hele tiden løses ud fra en intuitiv tilgang til disse erfaringer.

Igen ser man, at erfarne musikere er opmærksomme på musikken som en kommunikationsform – som noget, der kan deles og forstås af andre. En improvisation er en historie, der udvikler sig i nuet på baggrund af det kommunikative sammenspil i situationen indenfor nogle fælles rammer (den fælles arv). Igennem referencen til den fælles arv har musikeren mulighed for at veksle mellem spænding/afspænding, sorg/glæde, kærlighed/had etc. i sit udtryk, og den fælles arv er samtidig en forudsætning for, at en kommunikation med både medspillere og publikum kan finde sted. Alle inddrages direkte i den skabende proces, der udvikler fortællingen og berøres følelsesmæssigt i forhold til det forventede.

6.1.3 Vanens magt

“Sometimes, I’m not sure it’s worth all the dues you have to pay in order to learn to play bebop; it’s so hard to unlearn afterwards.”¹⁵⁹

En musikalsk figur indeholder en lang række associationer både på det kognitive, emotionelle og motoriske plan. Hver figur har en unik ”levet” historie. Den indbyder til en bestemt måde at blive spillet og behandlet på. Musikhistorien lever i den forstand både som noget ydre i form af musiktraditionen og som en indre erfaret virkelighed. På samme måde kan historiefortælleren ved at inddrage forskellige persontyper og karaktertræk i fortællingen åbne for en række associationer til lignende historier. For musikerens vedkommende betyder det, at en bestemt figur ofte vil medføre, at den videre udfoldelse holder sig inden for nogle bestemte associationsrammer. Man kommer hurtigt til at spille det samme, som man plejer, og ’vanens magt’ er svær at komme udenom. En måde at undgå ’vanespillet’ er ved at forkaste de musikalske ideer eller den bevægelseshandling, der umiddelbart dukker op. Ved eksempelvis at lade fingrene gentage den sidste musikalske ide (eller holde pause), kan det give improvisatoren tid og mulighed for at rette fokus mod udvælgelsen

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ James Warren i Berliner (1994) p.279

af den næste musikalske ide. Problemet ved bevidst at undgå de umiddelbare ideer, der dukker op, er at det går ud over kontinuiteten i improvisationen. Man kan miste den naturlige sammenhæng og det 'flow', der er opbygget. I stedet for at skulle forkaste de umiddelbare ideer og bevægelsesmønstre, er det en udfordring for improvisatoren at træde ind i et bevidsthedsrum, som ikke er præget af vanetænkningen, men af en intuitiv nysgerrighed overfor mulighederne i nuet. Man må søge et bevidsthedsrum, hvor rutineprocesser bliver genstand for nyfortolkning. Det er en af improvisatorens hovedudfordringer; at undgå at bruge lageret af musikalske erfaringer i en uinspireret og vanepreget performance. Samtidig med, at musikeren er afhængig af at have opbygget musikalske vaner og associationer (både som en bevægelseserfaring, mentale lydbilleder og en emotionel erfaring), må disse erfaringer genfortolkes og sammensættes på en ny måde under improvisationen.

Vi kan igen drage paralleller til historiefortælleren, der ved eksempelvis at bruge bestemte persontyper i nye handlingsforløb eller en anden kontekst åbner for nye kombinationsmuligheder, der kan dreje historien i hidtil ukendte retninger. Historiefortælleren kan kun udvikle sin historie og fortælle spændende og medrivende ved mere eller mindre bevidst at gøre brug af erfaringer omkring spænding, tryghed, persontyper, sorg, glæde etc. Ligeledes udspringer musikerens improvisation af de musikalske erfaringer – og af de konkrete musikalske figurer, man har inkorporeret i sit spil, og det er på baggrund af vores musikalske erfaringslager, at vi er i stand til at komme med nye kombinationsmuligheder. Bevægelsesvaner, licks og figurer bliver en del af det materiale, hvoraf musikalske tanker opstår. Berliner skriver:

"It is in dramatic movements from formerly mastered phrases to unrehearsed patterns, from commonly transacted physical maneuvers to those outside the body's normal reach or hold, and from familiar frames of reference within compositional forms to uncalculated structural positions, that improvisers typically push the limits of their artistry."¹⁶⁰

Improvisation kræver en vilje og evne til at udfordre sig selv på både det motoriske, emotionelle og kognitive plan. I litteraturen kan man støde på beskrivelser af improvisation som en måde at træde ind i et "erfaringsomt rum", og derved skabe noget nyt udfra intet.¹⁶¹ Her hedder det bl.a., at

¹⁶⁰ Berliner (1994) p.217

¹⁶¹ Ruud, Even (1992) "Improvisasjon som liminal erfaring – om jazz og musikkterapi som overgangs-Ritualer" i *Den påbegynte virklighet. Studier av samtidskultur*, ed. O.A. Berkaak og E. Ruud, Oslo, Universitetsforlaget, s.143.

improvisatoren kun ved at frigøre sig fra en række musikalske konventioner er i stand til at skabe nyt.¹⁶²

I min udlægning af processerne bag den improvisatoriske praksis danner de musikalske erfaringer og den indre melodi udgangspunktet for improvisatorens kunnen. Improvisatoren placerer sig ikke i et 'erfaringstomt rum', men trækker hele siden på sine musikalske erfaringer og søger hele tiden at sammensætte disse erfaringer på en ny måde. Improvisation er bestemt ikke "creation ex nihilo", men forbundet til både ubevidste og bevidste processer samt kropslige erfaringer, der konstant er genstand for nyfortolkning i nuet.

"Når jeg improviserer, så trækker jeg enormt meget på referencer til alle mulige ting. Det er også derfor, at det er så vigtigt for mig at vide, hvad der er derude. Jeg søger målrettet efter alt det, som jeg ikke ved hvordan lyder. Det er alt fra kombinationer af mennesker, som jeg ikke kunne forestille mig spille sammen til etnisk musik til nye bands på MTV etc. Det lagrer sig, og når jeg spiller, så kommer min egen abstrakte version af et eller andet, som jeg har opfanget."¹⁶³

Som skrevet er det improvisatorens udfordring hele tiden at genfortolke de musikalske erfaringer under improvisationen. Vanens magt, både i form af kroppens bevægelsesvaner og de associeringsvaner, som hører til forskellige musikalske figurer, er stor. Forholdet til 'vanen' som begreb er dog dobbeltsidigt. Samtidig med, at man ønsker at frigøre sig fra vanlige mønstre, så er kroppens evne til at handle ud fra vanen en garant for kontinuitet. Vi kunne slet ikke improvisere foruden det af vanen konstituerede element af 'bevægelsernes bevidstløshed', og på samme måde er vi afhængige af, at musikalske ideer associerer til andre ideer på det tankemæssige plan.

6.2 Improvisation og komposition

"I en komposition er der en fravælgelsesproces af alt det, som man ikke synes skal være der. I virkeligheden er det de samme kvaliteter, som vi gerne vil høre i en improvisation. Men man er et helt andet sted i sin hjerne, når man improviserer. Sådan tror jeg, at det er for de flestes vedkommende, undtagen nogle få. Der er også mange ting, som man slet ikke kan spille, men som man kan komponere."¹⁶⁴

Følgende afsnit er nogle generelle betragtninger over de karakteristiske træk ved henholdsvis improvisationsprocessen og kompositionsprocessen. Hvilke ligheder og forskelle er der mellem

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Osgood (2002), *Interview*

¹⁶⁴ Osgood (2002), *Interview*

improvisatoren og komponisten? Da både improvisation og komposition er kendetegnet ved at være individuelt funderet, er dette afsnit skrevet med et vist forbehold. Der findes mange forskellige måder at komponere og improvisere på, og det kendetegner netop forskellige kunstnere, at de har forskellige indfaldsvinkler til deres virke. Derfor vil man givetvis kunne finde eksempler på improvisatorer og komponister, som modstrider de betragtninger, jeg fremsætter i det følgende. Når jeg alligevel fastholder at beskrive nogle generelle karakteristika for henholdsvis improvisatoren og komponisten, så er det først og fremmest et forsøg på beskrive kroppens og bevidsthedens forskellige roller i de to aktiviteter. Her fremstår det tydeligt, at komposition (i hvert fald i den vesterlandske musikkultur) er forbundet med et symbolsystem (nodesystem), som forudsætter at komponisten har en mængde viden om musikteori og kompositoriske regler. Det er svært at forestille sig en stor komponist, som ikke har et indgående kendskab til det musikteoretiske system, og denne viden om musik spiller en stor rolle i det kompositoriske virke. Også mange store improvisatorer har en omfattende musikteoretisk viden, men det er bestemt ikke alle, og det er ikke kun den ældre generation af jazzmusikere, som jeg her henviser til. Netop fordi improvisatoriske færdigheder tilegnes gennem praksisdeltagelse i en overvejende auditiv undervisningsform, hvor imitation er et centralt fænomen, synes den teoretiske viden at have mindre betydning for udfoldelsen.¹⁶⁵ Den improvisatoriske evne er i højere grad smeltet sammen med en kropslig handleerfaring.

Diskussionen omkring improvisation og komposition rækker langt tilbage og genfindes inden for mange forskellige musikgenrer. I nyere tid findes diskussionen også inden for den klassiske kompositionsmusik, hvor komponister som John Cage, Christian Wolff og Karlheinz Stockhausen ud fra musikfilosofiske og socialpolitiske overvejelser har eksperimenteret med improvisatoriske passager i deres kompositioner. Deres eksperimenter, som også indebar en mere 'improvisatorisk' kompositionsform, udsprang af en generel uvilje mod den rationaliserede 12-tonemusik og seriel musik, hvor fremkomsten af det 'ikke planlagte' blev betragtet som en teknisk defekt.¹⁶⁶ Også inden for den rytmiske musik er forholdet mellem improvisation og komposition gentagende gange taget op til behandling, og jeg vil belyse emnet ud fra de kropsfilosofiske overvejelser, som har været gennemgående i dette speciale.

¹⁶⁵ Jf. diskussionen af "improvisation ud fra viden om" og "intuitiv improvisation" i de tidligere afsnit.

¹⁶⁶ Kutschke (1999) s.2

6.2.1 Spørgsmålet om kropslig tilstedeværelse

“One of the main reasons I am against improvisation now is that in any improvising position the person creating the music is identified with the music. The two things are seen to be synonymous. The creator is there making the music and is identified with the music and the music with the person. It’s like standing a painter next to his picture so that every time you see the painting you see the painter as well and you can’t see it without him.”¹⁶⁷

Ovenstående citat er fra et interview med jazzbassisten og underviseren Garvin Bryars, hvor han (på sine ældre dage) udtrykker sine forbehold overfor improvisation efter et ellers langt liv med improvisatorisk musik. Selvom Garvin Bryars i citatet ikke billiger improvisation som kunstnerisk udtryksform, så er hans teoretiske overvejelser interessante. Her understreges netop de to forskellige situationsbetingelser som henholdsvis improvisatoren og komponisten står i – og som i høj grad er relateret til spørgsmålet om den kropslige tilstedeværelse.

I improvisationen eksisterer værket ikke adskilt fra udøveren. Den kreative og udfoldende proces er sammenfaldende i tid og er uløseligt forbundet til improvisatorens tilstedeværelse. Musikken står ikke alene, men er kropsliggjort. I en komposition (en skriftlig overlevering) derimod er tipsperspektivet ikke nærværende på samme måde. Kvaliteten af værket er afgørende – ikke hvor hurtigt eller inden for hvilken tidshorisont værket er fremstillet. Når komponisten har komponeret værket, eksisterer det i abstrakt form, som noget man kan distancere sig fra, et produkt, som man kan træde på afstand af og vurdere eller bedømme. Når det endelige værk (produktet) er nedfældet i partituret, eksisterer det som et koncept, der kan fremføres i forskellige sociale og kulturelle kontekster. Komponistens mulighed for at revurdere og omskrive værkets musikalske ideer giver helt specielle betingelser i den kreative proces. Den reflektive bevidsthed kan inddrages i langt højere grad end i improvisationen, og komponistens forhold til bevægelse af kroppen behøver ikke at være nærværende i samme grad.

Netop denne sammensmeltning mellem kroppens bevægelser og musikalske ideer, der kendetegner improvisationsprocessen, har fået forskellige musikteoretikere til at stille sig yderst kritiske overfor improvisationen som udtryksform. Bl.a. Theodor Adorno skriver, at spontaniteten i improvisation er en myte, og at den improvisatoriske musik, som man finder i jazz, er monoton og glimrer ved sin mangel på formmæssige kvaliteter.¹⁶⁸ Hvis man lytter til mange performances

¹⁶⁷ Garvin Bryars i Bailey (1992) s.115

¹⁶⁸ Brown, Lee B. (2000), “Feeling my way: Jazz improvisation and its vicissitudes – A plea for imperfection”, i *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:2 p.6

indenfor eksempelvis bebop-genren, hvor improvisatoren ved hjælp af mange klichéer 'cykler' igennem en sekvens af konventionelle akkordprogressioner, vil man måske være enig i kritikken.

En improvisation indeholder sjældent den samme 'form-fuldkommenhed', som der stræbes mod i en komposition, selvom improvisatoren ofte bestræber sig på at inkorporere formmæssig kvalitet i improvisationen. Dette skyldes, at improvisatoren ikke kan fortryde eller omformulere de musikalske udsagn og derved tilpasse dem helheden. Improvisatoren bliver konstant udfordret på sin evne til at udvikle nye ideer – på at kunne udføre disse ideer umiddelbart samt viderebehandle de musikalske ideer i et innovativt øjemed inden for nogle formmæssige rammer.

6.2.2 Kreativitet – en dobbelt proces?

De grundlæggende forbehold overfor improvisation som kunstnerisk udtryksform har dog en dybere oprindelse. Vi kan starte med at spørge: Hvad er kreativitet, og hvordan opstår kreative ideer? Lad os begynde med en udlægning af den traditionelle opfattelse af kompositionsprocessen.

Komponisten får en musikalsk ide (der opstår i tanken), som derefter skal nedfældes på papiret. Oprindelsen af denne ide er forbundet med en vis mystik – oftest opstår den pludselig og uventet. Kreativitet betragtes som noget, der ikke kan forstås eller forudsiges. Udformningen af værket tager sin begyndelse i den videre bearbejdning af den musikalske ide. I udarbejdelsen af værket er det ofte nødvendigt at gå tilbage og ændre i de forskellige musikalske detaljer og ideer for at indpasse dem i den endelige form. Lytteren inddrages ikke direkte i den kreative proces i sit møde med værket, men præsenteres for den fuldendte form – et resultat eller produkt af mange overvejelser. Hvis værket mangler formmæssige kvaliteter, er det fordi komponisten ikke i tilstrækkelig grad har gennemarbejdet satsen. Den uerfarne komponist vil måske blive opfordret til at reflektere over og bearbejde forskellige elementer i kompositionen endnu engang.

På baggrund af ovenstående kan vi sige, at udformningen af en komposition består af en dobbelt proces: a) Først opstår en musikalsk ide eller figur, som udgør substansen. Dette ide-stadie minder om det, vi finder hos improvisatoren, der dog ikke har samme mulighed for at tage ideen op til revision. Dernæst en b) refleksionsproces, hvor ideer forkastes, omskrives eller bearbejdes og videreudvikles for at indgå i værkets helhed. Refleksionen er altså en vigtig proces i den samlede kompositionsproces, og det er netop denne udstrækning af forløbet i tid, der adskiller komposition fra improvisation.

I tidligere afsnit i specialet har jeg beskrevet, hvad der kendetegner den vesterlandske lærings- og erkendelsesteori. Man vil måske nu kunne ane, at de kvaliteter, vi traditionelt set sætter pris på i en komposition, har forbindelse til denne lange 'sokratiske' filosofiske tradition. Her er det overvejelser og refleksion, der fører til den sande erkendelse. Derfor afhænger værkets kvalitet i høj grad af en fuldkommenhed i formen. Når vi analyserer musikken, og derigennem når til en form for erkendelse, så ønsker vi klarhed i strukturerne. Detaljerne skal være tænkt ind i helheden og helheden ind i detaljerne. Når vi beskæftiger os med musikken i videnskabelig øjemed, så er det via den intellektuelle forståelse, at vi forsøger at erkende musikken. Da den kreative proces og produktet er adskilt i tid og rum for komponisten, vil kompositionsprocessen lægge op til, at man hele tiden går "tilbage i tiden" og tager gamle ideer op til revision.¹⁶⁹ Af samme grund er komposition forbundet med den vestlige musikkultur.

Spørgsmålet er nu, om vi kan opretholde antagelsen om, at kreative ideer kun opstår i tanken? Når nogle kritikere devaluerer improvisation som kunstnerisk udfoldelse kommer det bl.a. af, at man overser kroppens rolle i den kreative proces. Men kroppen er ikke kun et instrument, der skal udføre de musikalske ideer, der opstår i tanken. Den er heller ikke nødvendigvis en motorisk hæmsko, for de musikalske ideers udfoldelse. Tværtimod er kroppen ofte direkte involveret i udviklingen af de musikalske ideer.

"The ideas that occur during a solo assume different forms of representation: sounds, physical gestures, visual displays, and verbalizations. Each potentially involves distinctive thought processes and distinctive qualities of mediation with the body."¹⁷⁰

De musikalske ideer opstår både udfra en kropslig bevægelseserfaring som en følelse eller fornemmelse, teoretisk viden etc., der alle giver næring til både improvisatorisk og kompositorisk udfoldelse. Også for komponisten kan den musikalske ide være knyttet til en kropslig bevægelseserfaring, selvom musikken måske i højere grad synes at udspringe af det idemæssige plan. Improvisation indeholder i modsætning til komposition ikke en dobbelt proces. I den improvisatoriske kreativitet er der således ikke mulighed for den samme tidsmæssige distance mellem intention, kreativitet og udøvelse. Improvisatoren bestræber sig på at eliminere afstanden

¹⁶⁹ Der findes enkelte musikere, hvor komposition og improvisation ikke er adskilte fænomener. F.eks. skulle mange af Thelous Monks kompositioner være nedskrævede improvisationer. Denne klassiske sammenligning mellem Mozart og Beethoven illustrerer også, at der er stor forskel på kreative processer. Mens Mozarts værker oftest opstod ubesværet og blev nedfældet direkte i det endelige værk, var Beethoven igennem mange revurderingsprocesser.

¹⁷⁰ Berliner (1994) p.206

mellem intention og reaktion, og det er netop når intention og reaktion er sammenfaldende, at improvisationen *føles* rigtig. Proces og produkt eksisterer ikke som adskilte størrelser i tid og rum. Der søges tværtimod hele tiden mod en 'flowtilstand', hvor musikalske intentioner og reaktioner smelter sammen. Improvisationen afspejler ikke den refleksionsproces, som kendetegner kompositionen. Improvisationen indeholder ikke samme mulighed for at fortryde de musikalske valg – man er derimod tvunget til at frembringe kvalitet i nuet. På den måde bliver improvisation en irreversibel proces. Når først man har sagt noget/spillet et udsagn, vil det følgende man spiller forholde sig til det første udsagn i en eller anden form. Da improvisation ikke indeholder samme mulighed for revurdering, refleksion og bearbejdning af musikalske ideer, er den påståede mangel på formmæssige kvaliteter ikke et værdigt argument mod improvisation som autentisk udtryksform. Improvisation står først og fremmest stærk som udtryksform, fordi vi som tilskuere inddrages direkte i den skabende proces – improviserer med og genkender følelser, stemninger, melodiske og rytmiske vendinger etc., idet improvisatoren forholder sig til vores fælles musikalske arv.

Ofte støder man på udtalelser, der beskriver komposition som langsom improvisation. Efter min mening en grov forenkling, der slet ikke tager højde for de to forskellige situationsbetingelser og deraf følgende bevidsthedsrum, der ofte vil kendetegne de to aktiviteter. Komponistens situation betinges af, at *den musikalske ide først eksisterer, i det øjeblik man beslutter sig for det*. Improvisatoren er placeret i situationen under den betingelse, at *alt hvad der sker eksisterer i samme øjeblik, som det sker*.

6.3 Kort opsummering

Dette sidste kapitel, der sammenligner improvisatoren med komponisten og historiefortælleren, er udtryk for nogle almene betragtninger, som trods faren for overgeneralisering beskriver nogle væsentlige sider af kroppens og bevidsthedens rolle i de forskellige aktiviteter. Analogien mellem improvisatoren og historiefortælleren er ofte fremhævet i den litteratur, der beskæftiger sig med improvisationsbegrebet. Udfra forskellige sprogforskningsteorier har forskellige teoretikere skrevet om improvisation som en parallel til sproglig kommunikation. Mange interessante betragtninger er blevet fremsat i den sammenhæng, men grundet specialets begrænsede omfang har jeg ikke

beskæftiget mig nærmere med dette emne.¹⁷¹ Derimod har jeg sandsynliggjort, at den erfarne improvisator i højere grad end novicen er bevidst om musikken som kommunikationsform. I den forstand må alle kommunikationsmuligheder holdes åbne – historien kan udvikle sig i forskellige retninger alt afhængig af situationen, og der er ikke givet nogen bestemt slutning på forhånd. Improvisatoren må tage chancer, frigøre sig fra 'vanens magt' og begive sig ud i nogle uafdækkede musiklandskaber.

Når man betragter komposition i relation til improvisation, synes tids-dimensionen i de to forskellige aktiviteter at udgøre den mest iøjnefaldende forskel. Kompositionen afspejler oftest en dobbeltproces, der er kendetegnende ved et *ide-stadie* og et *bearbejdnings-stadie*, som er udstrakt i tid, og hvor der er mulighed for at ændre, videreudvikle og bearbejde de musikalske ideer, der opstod på *ide-stadiet*. Improvisatoren har derimod ikke mulighed for at trække musikalske udsagn tilbage eller omformulere dem – det er en irreversibel proces. En anden afgørende forskel på improvisation og komposition er kroppens betydning i de to aktiviteter. For improvisatoren er kroppens selvfølgelige tilstedeværelse som 'handlekrop' afgørende. De musikalske ideer er så tæt knyttet til kroppens bevægelser (fingrenes bevægelser), at det i nogle situationer ikke giver mening at skelne mellem musikalske ideer, der opstår i tanken og musikalske ideer, som er direkte indeholdt i kroppens bevægelse.

¹⁷¹ For en videre indførsel i semiotiske teorier om musikalsk kommunikation i jazz, vil jeg henvise til Peter Vuusts bog "Polyrytmik og –metrik i moderne jazz" (se litteraturliste), som ud fra semiotiske sprogteorier leverer en interessant analyse af det kommunikative sammenspil i Miles Davis' kvintet fra 1960'erne.

Kap. 7: Sammenfatning og konklusion

Efter at have undersøgt en række forskellige aspekter af samspillet mellem krop og bevidsthed under improvisatorisk udfoldelse – både under øvelse og udøvelse, vil jeg nu sammenfatte de forskellige betragtninger. Specialet har bestået af forskellige kapitler, hvor jeg har:

- redegjort for improvisation som begreb og fremført en definition af improvisatorisk udøvelse, som er tæt knyttet til det bevidsthedsrum, der hører sammen med improvisation som udtryksform,
- fremstillet erkendelsesteoretiske overvejelser, der prioriterer den 'kropslige viden' i forståelsen af praktiske færdigheder og menneskelige intelligente og kreative handlinger generelt,
- argumenteret for imitation som en grundlæggende måde at tilegne sig praksisfærdigheder, og som karakteristisk læringsform i den rytmiske musikkultur, hvor også mesterlæren spiller en central rolle,
- vist hvordan opdelingen mellem øverum og koncertrum kan give mulighed for at adskille de aktiviteter, der er forbundet med hvert sit bevidsthedsrum,
- fremlagt den improvisatoriske evne, som værende konstitueret af et motorisk plan, kognitivt plan og et emotionelt plan, hvis indbyrdes relation under øvelse og udøvelse er med til at definere distinktionen mellem øverum og koncertrum,
- diskuteret sammenligningen mellem improvisatoren, komponisten og historiefortælleren på baggrund af mine beskrivelser af processerne bag den improvisatoriske praksis. Jeg har gjort opmærksom på ligheder og forskelle, og kroppens evne til at udtrykke sig direkte i handlingen under improvisationen er endnu engang blevet fremhævet.

Udgangspunktet for diskussionen af improvisation i den musikalske praksis har været en forståelse af krop og bevidsthed, sådan som den kommer til udtryk i den fænomenologiske forskning hos bl.a. Merleau-Ponty og H. Dreyfus. Disse kropsfilosofiske betragtninger udmærker sig ved fremhævelsen af kroppens rolle i intelligente handlinger, men i bestræbelserne på at afvise dualismen bliver det kognitive aspekt eller det "tankemæssige" aspekt ofte underkendt i disse teorier. Merleau-Ponty gør i sine senere skrifter endda selv opmærksom på, at han i "Kroppens fænomenologi" har tillagt kroppen og "det motoriske" for stor betydning (på bekostning af det

'tankemæssige') i sin beskrivelse af intelligent adfærd.¹⁷² Ved at opretholde begrebet *den indre melodi* har jeg fremhævet det mentale lydbilledes eksistens og store betydning (hvilket kan læses som en kritik af Merleau-Pontys teoretiske udlægninger i "Kroppens fænomenologi" jf. afsnit 4.4.1) og prioriterer herigennem det kognitive aspekt af intelligente handlinger højere end mange af de teoretikere, som jeg henviser til.¹⁷³ Anerkendelsen af den indre melodi (det mentale lydbillede) behøver dog ikke at munde ud i en erkendelsesdualisme, idet den har en kropslig resonans og er direkte koblet sammen med en kropslig emotionel erfaring (jf. afsnit 4.4.2). En nærmere diskussion og kritik af de forskellige kropsfilosofiske teorier i henhold til specialets udlægning af den improvisatoriske praksisudfoldelse kunne være interessant, men det ligger dels uden for dette speciales omfang og dels uden for specialets primære formål. I stedet har den teoretiske forståelse, sammenholdt med de to interviews med Henrik Sveidahl og Kresten Osgood og en konsultation af jazz-litteraturen givet inspirationen til en udlægning af den improvisatoriske praksis, der også i høj grad bygger på egne erfaringer. I sidste ende er den fænomenologiske undersøgelse af dette emne baseret på et første-persons perspektiv – den anførte argumentation må først og fremmest *fornemmes* eller *opleves* som værende rigtig, idet en logisk, rationel argumentation oftest vil være utilstrækkelig eller umulig. Eksistensen af eksempelvis den indre melodi, det emotionelle univers eller fingrenes evne til at "spille af sig selv" kan man kun erkende eller forstå 'rigtigheden' i, hvis man har erfaringer og oplevelser med disse situationer.

I specialet har jeg fremsat en forholdsvis snæver definition af improvisatorisk udøvelse, og man kan med rette stille spørgsmålstejn ved rimeligheden heri. I mange tilfælde vil man kunne argumentere for, at det i højere grad er et spørgsmål om "mere eller mindre" frem for et "enten eller". Grunden til, at jeg har valgt at opretholde dette analytiske skel er, at betragtninger af den musikalske udøvelsespraksis viser en stor forskel. Man finder musikere, der spiller fantastisk uden at kunne improvisere. At opbygge en musikalsk kunnen på sit instrument er altså ikke ensbetydende med at opbygge en improvisatorisk kunnen. Min tese er, at skellet mellem de to udførelsesformer opstår på baggrund af den tilegnelsehistorie og det bevidsthedsrum, der hører til hver sin performance. At improvisere afspejler en *måde at være til stede i verden på*, hvor de strukturelle muligheder for handlinger afhænger af nuet og således ikke er fastlagte på forhånd. Evnen til at improvisere må

¹⁷² Forelæsningsnote fra "HSIT-seminar" hos Ejgil Jespersen på Center for Idræt, Århus, forår 2002.

¹⁷³ Se bl.a. Dreyfus, Hubert L. (1998), Intelligence Without Representation, www.hfac.uh.edu/cogsci/dreyfus.html. Eller Polanyi (1958)

trænes og opøves – og det er netop et andet karakteristika ved improvisation, at denne evne kan trænes og udbygges. At improvisere er ikke et genetisk bestemt menneskeligt potentiale. Der er således gode argumenter for at aflive myten om, at man enten kan eller ikke kan improvisere. Improvisationskunsten er ikke forbeholdt det ophøjede geni, men en menneskelig evne, som vi alle besidder, og som kan trænes. Det kræver dog, at vi i en eller anden grad kan frigøre os fra en kontrollerende bevidsthed og nysgerrigt søge mod uafdækkede musikalske landskaber.

Specialet fremhæver de kvaliteter, som vi stræber efter at opnå i koncertrummet. Koncertrummet er netop karakteriseret ved den analytiske bevidstheds fravær, men den er svær at frigøre sig fra, fordi den ofte prioriteres højt i øverummet. Erfarne musikere improviserer på baggrund af en intuition, som er evnen til at *skelne* og *associere* i en situation (på baggrund af en stor mængde erfaring fra lignende situationer) og komme med kompetente ”handlesvar”. Intuition er blevet beskrevet som kroppens umiddelbare evne til at handle adækvat i konkrete situationer. I den forbindelse har jeg påpeget, at der ligger et potentielt modsætningsforhold mellem kreativitetsintuition og rutineintuition. Rutineintuitionen opstår, når handlinger bliver rutineprægede – når vi f.eks. kører på cykel, taster ind på kasseapparatet (ekspedienten) eller spiller musik, hvor vi lader ”fingrene spille af sig selv”. Kreativitetsintuition er derimod forbundet med en åben og nysgerrig bevidsthed rettet mod aktiviteten. Det giver mulighed for en *refleksion-i-handling*, hvor man kan nyfortolke, variere og rekombinere de musikalske figurer og erfaringer. Nogle gange kan bevidstheden smelte så dybt sammen med aktiviteten, at man mister fornemmelsen af et ”jeg”, der styrer, og her kan man opleve en form for *flowtilstand*.

I forsøget på at beskrive improvisatorens bevidsthedsretning under koncerten, har jeg opstillet en model. Modellen skal illustrere, hvorledes improvisatorens opmærksomhed ideelt set er fastholdt på den indre melodi, der opstår på baggrund af en række sekundære *clues*. Evnen til at være åben over for de mange forskellige sanseindtryk og lade dem være medbestemmende for den indre melodis udfoldelse er kendetegnende for den erfarne improvisator. Både en facetteret indre melodi, en ’åbenhed’ over for dens intuitive udfoldelse og evnen til at få den indre melodi ud i instrumentet er medkonstituerende faktorer for den improvisatoriske ekspertise.

Udover at beskrive kroppens og bevidsthedens rolle i koncertrummet har jeg beskæftiget mig med den læringshistorie og det øverum, der ligger til grund for den improvisatoriske evne. At beherske et instrument betyder, at man har opøvet en evne til adækvate kropslige handlinger i forhold til

instrumentet. Som improviserende musiker må man udvikle evnen til at sammensmelte det mentale lydbillede (den indre melodi), den motoriske bevægelse og det emotionelle aspekt. Ikke alle læringsformer er lige udbytterige i denne sammenhæng. De tre muligheder for at udbygge de improvisatoriske evner, som blev præsenteret i indledningen afspejler 3 grundlæggende forskellige former for læring. Igennem specialet har jeg argumenteret for at: 1) kendskab til regler for improvisation, som den præsenteres i lærebøger, 2) læring gennem imitation fra et auditivt medie og 3) den musikalske mesterlære, repræsenterer 3 forskellige former for tilegnelse af improvisatoriske praksisfærdigheder. I det første eksempel skal den regelbaserede viden (i form af musikteori) omsættes til bevægelser i forhold til instrumentet. Dvs. at '*viden om*' skal omsættes i en kropslig bevægelseshandling.

Når man imiterer fra et auditivt medie, bliver lyd omsat i kroppens kinæstetiske bevægelse. Læreprocessen kan karakteriseres som en perception af lyd, der omsættes til en fysisk bevægelse af kroppen. Muligheden for at imitere den musikalske gestalts samlede udtryk er tilstede.

I mesterlærerformen indgår både lyd og visualiseringen af bevægelsen som genstand for tilegnelsen. Eleven lærer bevægelsen ved at se bevægelsen og ved at se sammenhængen mellem lyd og bevægelse. Desuden er læringssituationen et socialt rum, hvor der lægges op til *refleksion-i-handling*, hvilket viser sig at være væsentligt.

Det er vigtigt at fastholde imitation og mesterlære som centrale læringsformer, hvis man vil opnå et højt niveau i den improvisatoriske praksis, og det er specielt vigtigt, når man betragter den almene udvikling i lærings- og uddannelses-kulturen, som også forskellige musikuddannelser er en del af. Teoribøger i improvisation er et udmærket supplement til udviklingen af praktisk kunnen, men der ligger en potentiel fare for, at undervisningen i stigende grad tager udgangspunkt i den teoretiske forståelse, fordi man tror, at den praktiske kunnen udspringer heraf. Som beskrevet i indledningen, så indebærer denne forestilling, at teori kan omsættes direkte til praktisk handlen, at praktikker er en art tillempet teori, og at forskrifter er det afgørende for adækvat praktisk handlen.

I vores uddannelseskultur har imitation som læringsform trange kår, men det skyldes, at vi har en tendens til at opfatte imitation som en direkte uproblematisk overførsel af mekaniske færdigheder – som en form for kopiering. Derfor har fremstillingen af imitationsbegrebet i et historisk forståelsesperspektiv været væsentlig. Sagen er, at hvis man tager imitation som læringsform alvorlig, så indeholder det en række muligheder, som er unikke. I imitationsprocessen optager man den musikalske gestalts samlede udtryk, og derved har man muligheden for at opbygge

ikke bare skematiske, regelbaserede færdigheder, men også musikalske byggeklodser. Når en musikalsk figur er imiteret, kan fantasien sættes i gang, og figuren kan udfordres både på det melodiske, harmoniske og rytmiske område. Det kræver nysgerrighed, åbenhed og villighed til at tage chancer. Her kan læreren udfordre eleven ved at pege på nye muligheder og kombinationer af den musikalske gestalt. Det er selvfølgelig muligt for læreren at tage udgangspunkt i en diskussion og forklaring af musikteoretiske regler, men muligheden for at arbejde med musikkens udtryksmæssige side (det emotionelle aspekt) og de konkrete fysiske bevægelser (det motoriske) eller det mentale lydbillede (den indre melodi) er tilstede – og må udnyttes. Som jeg tidligere har redegjort for, er det netop disse 3 planer, der konstituerer den improvisatoriske kunnen.

Når man betragter lærebøger i improvisation, kan man hurtigt få indtrykket af, at kendskabet til regler og viden om musikteori er forudsætningen for at nå et højt niveau. Igennem dette speciale har jeg argumenteret for, at det ikke er tilfældet. Den analytiske indsigt i de musikteoretiske regler konstituerer ikke ekspertisen, og derfor må en undervisning i improvisation beskæftige sig med analysen i rette målestok. Det ligger i lærebøgernes natur, at de er begrænset til at fremsætte regelbaseret teori, hvilket ikke kan udvikle eksperter, fordi eksperthandlinger og intuitive processer ikke forløber sekventielt, men i spring og i helhedsbaserede meningsenheder. Disse meningsenheder er knyttet til bestemte situationer og kontekster og bygger på kropsliggjorte erfaringer i disse situationer. Analysen kan være et redskab til at åbne nye perspektiver og forstå nogle sammenhænge på et intellektuelt plan, men også den analytiske indsigt har en kropslig klangbund (jf. afsnittet ”Kroppens læring”). Ved hjælp af den analytiske forståelse kan man intellektuelt konstruere nye måder at anvende musikalske figurer på. Med afsæt i kendskabet til nye skalaer og rytmiske konstruktioner kan den improvisatoriske kunnen udvikles og nye musikalske landskaber udforskes. Det problematiske aspekt ved analysen er det bevidsthedsrum, som ofte hører sammen hermed. Den analyserede bevidsthed er knyttet til en form for kontrol eller rationel forståelse og arbejder ud fra regler og principper, hvilket kan være fordelagtigt i øvelokalet, men ikke i koncertrummet. Forholdet til analysen bliver således dobbelt, idet den både kan udvide vores musikalske kunnen og samtidig være en hæmning for at udtrykke sig frit. Man bliver nødt til at frigøre sig fra den kontrollerende bevidsthed under koncerten. Her må man hengive sig til intuitionen, der i høj grad er relateret til og springer ud af kroppens handleerfaringer.

Sidst i specialet har jeg sammenlignet improvisatoren med historiefortælleren. Der findes mange gode argumenter for at sammenligne musikalsk og sproglig udfoldelse. I en almindelig konversation opsamler og udvikler deltagerne samtaleemner, og hver spinder de nye variationer over deres repertoire af, hvad de har at sige. Konversation er således en form for kollektiv sproglig improvisation. Til tider falder den ind i konventionelle rutiner, og andre gange kan der være overraskelser, uventede formuleringer af sætninger eller retninger i udviklingen, hvor deltagerne opfinder reaktioner i situationen. Improvisatoren indgår i en kommunikativ sammenhæng, hvor han i nogle sammenhænge (sammenspilssituationer) minder mest om historiefortælleren, og i andre sammenhænge optræder mere som ligeværdig debattør i sammenspillet med de andre musikere. Forskellen på sproglig kommunikation og musikalsk udfoldelse er i høj grad relateret til kroppens rolle i de to aktiviteter. Musikalsk udfoldelse er en kropslig gestikulation – her er det kroppen, der udtrykker sig i den fysiske bevægelse. På samme måde har jeg peget på kroppen og dens 'rolle', som den afgørende forskel på komposition og improvisation. Improvisatoren stræber mod at eliminere afstanden mellem intention og reaktion, og de musikalske ideers udførelse og fremkomst er direkte relateret til kroppens handleerfaringer.

Med denne kropsfunderede indgang til beskrivelsen af den improvisatoriske lærings- og udfoldelsesproces, mener jeg at have bidraget til den eksisterende litteratur, der beskæftiger sig med processerne bag den improvisatoriske praksis. En litteratur, der oftest overser eller ignorerer kroppens rolle og dermed kropslige muligheder for tilegnelse og udfoldelse i forbindelse med musikalsk improvisation. Jeg har argumenteret for vigtigheden af at opretholde imitation og mesterlæren som centrale læringsformer, hvis man vil udbygge den improvisatoriske kompetence. Dette skyldes først og fremmest, at disse læringsformer indeholder nogle unikke muligheder for at sætte *kroppen i spil*.

I et videre perspektiv ville det være interessant at se nærmere på, om læreprocesserne hos novicen (begynder-stadiet for den improvisatoriske udvikling) adskiller sig fra ekspertens. Er bestemte improvisatoriske kompetence-stadier forbundet med forskellige læreprocesser? Man kunne forestille sig, at imitation, mesterlære og analytisk/musikteoretisk forståelse som læringsformer spiller forskellige roller, efterhånden som improvisatoren udvikler sig. Et andet afsæt kunne være at inddrage flere psykologiske dimensioner og komme dybere ned i de følelsesmæssige aspekter af tilegnelsen og udfoldelsen.

Specialet argumenterer for at betragte improvisation som en kropslig praktisk kunnen; en kunnen der består af et motorisk, kognitivt og emotionelt plan. Disse planers indbyrdes sammenhæng og relation rummer dybder, som ikke lader sig beskrive udtømmende af det menneskelige intellekt. Det er i samspillet mellem disse planer, at musikken opstår, og det er i arbejdet med disse planer, at den improvisatoriske evne udbygges – en improvisatorisk evne, der udspringer af et bevidsthedsrum, som er præget af en intuitiv åbenhed overfor øjeblikkets potentielle muligheder.

Summary in English

This thesis discusses and describes the processes underlying improvisational performance in music, as we know it in many different stylistic kinds of jazz music. An analysis of jazz literature combined with interviews with two prominent Danish jazz musicians named Henrik Sveidahl and Kresten Osgood is compared with literature about creativity, flow-experiences, ‘tacit knowledge’ (as introduced by Michael Polanyi in 1958), improvisation and intuition. In the light of these theories the learning processes that constitute the experienced improvising musician are outlined. I argue that the act of improvising is founded in 3 different (but not separate) levels: a) motor function level, b) cognitive level, c) emotional level – all levels related to bodily actions and experiences. The relationship and interaction of the levels is discussed. I also argue for the importance of maintaining imitation and apprenticeship as central ways of learning in musical education in general. In relation to this I describe the analytical knowledge which one gets from reading a book about scale theory, chord changes, alterations etc. as being different from the knowledge transformed in an imitation process. The difference between analytical “know that” and a more practical “know how” as being responsible for the improvisational expertise is discussed, and an intuitive (and practical body-related) way of learning and performing is described.

I outline a philosophical explanation on improvisation that emphasizes the roles of the body in learning and performing, taking phenomenological research as my point of reference. The purpose is to describe the learning process, musical thinking and ‘tacit knowledge’ that underlie improvisational expertise. An understanding of the roles of the body and the mind in improvisational performance, in the *rehearsal room* as well as in the *concert room*, can lead to better conditions for learning and performing in the two situations. The thesis contains no music analyses or aesthetic judgement on various musicians and their improvisations, but is concentrated on describing the different human abilities that constitute the improvisational competence.

The thesis also contains a chapter in which the improviser is compared to the storyteller and the composer – similarities and differences are emphasized and a discussion about improvisation as an artistic mode of expression follows.

Litteraturliste

- Aristoteles i: *De store tænkere, Aristoteles*, Munksgaard, Kbh. 1991. På dansk ved Anfinn Stigen.
- Azzara, Christopher D. (1999), "An aural approach to improvisation" i *Music Educators Journal*, vol. 86 Issue 3, p21-26.
- Bailey, Derek (1992), *Improvisation – its nature and practice in music*, London, The British Library National Sound Archive.
- Bash, Lee (1991), "Improving improvisation" i *Music Educators Journal*, vol. 78, issue 2, p44, 5p.
- Bastian, Peter (1987), *Ind i musikken*, Danmark, Publimus
- Berliner, Paul F. (1994), *Thinking in Jazz*, USA, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Brown, Lee B. (1996), "Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity" i *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54:4.
- Brown, Lee B. (2000), "Feeling my way: Jazz improvisation and its vicissitudes – A plea for imperfection" i *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:2.
- Chappell, Sally (1999), "Developing the complete pianist; a study of the importance of a whole-brain approach to piano teaching" i *British Journal of Music Education*, 16:3, pp. 253-262.
- Cochrane, Richard (2000), "Playing by the rules: A pragmatic characterization of musical performances" i *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58:2.
- Crook, Hal (1991), *How To Improvise*, Advanced Music, Rottenburg, Tyskland
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1992), *Flow: The Psychology of Happiness*, London, Rider Books.
- David, Sterritt. (2002), "Revision, Prevision, And The Aura Of Improvisatory Art" i *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:2.
- Day, William. (2000), "Knowing as Instancing: Jazz Improvisation and Moral Perfectionism" i *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:2, pp.99-111.
- Dreyfus, Hubert L. & Stuart E. (1986), *Mind over Machine, -The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer*, New York, The Free Press.
- Dreyfus, Hubert L. & Stuart E. (1991), *Intuitiv ekspertise, -den bristede drøm og tænkende maskiner*. Munksgaard, Kbh.
- Dreyfus, Hubert L. (1993), *What Computers Still Can't do*, London, The MIT Press.

Dreyfus, Hubert L. (1998), *Intelligence Without Representation*, www.hfac.uh.edu/cogsci/dreyfus.html.

Dreyfus, Hubert L. & Stuart E. (1999), "Mesterlære og eksperterens læring" i: Nielsen, Klaus og Kvale, Steiner (red.): *Mesterlære, -læring som social praksis*. Hans Reitzels Forlag, Kbh.

Dreyfus, Hubert L. (2001), *Livet på nettet*, på dansk ved Ole Lindegård Henriksen, Hans Reitzels Forlag 2002.

Egebak, Niels (1967), *Om Merleau-Ponty*, Essays om fænomenologi og æstetik, Fredensborg, Arena Forfatterens forlag.

Elsass, Peter & Jespersen, Ejgil (1993), *Kroppens selvforfølelse : en psykologisk-fænomenologisk analyse af den psykosomatiske relation*, i "Philosophia" årg. 22 nr.3/4 s.61-82

Fredens, Kirsten og Kirk, Elsebeth (2001), *Musikalsk læring*, Nordisk Forlag A/S kbh.

Freeman, Walter J. (2000), *How Brains Make Up Their Minds*, London, Weidenfeld and Nicolson Ltd.

Gardner, Howard (1982), *Art, Mind & Brain – A Cognitive Approach to Creativity*, New York, Basic Books, Inc., Publishers.

Gallagher, Shaun (1986), "Body Image and Body Schema: A Conceptual Clarification" i *The Journal of Mind and Behavior*, vol.7, nr.4, pp. 541-554.

Gallagher, Shaun (2000), *Phenomenological and experimental research on embodied experience*, www.canisius.edu/~gallaghr/gallonline.html.

Gallagher, Shaun (2000), *Non-perceptual Awareness of One's Body*, www.canisius.edu/~gallaghr/gallonline.html.

Gallagher, Shaun (2000), "Født med en krop. Fænomenologisk og eksperimentel forskning om oplevelse af kroppen" i Roessler, Kirsten R. (red.) *Krop og læring*, Sport & Psyke, nr.29, 2002, oversat til dansk af Ejgil Jespersen.

Gould, Carol S., Keaton, Kenneth (2000), "The Essential Role of Improvisation in Musical Performance", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:2.

Haggard, Patrick. (2001), "The psychology of action" i *British Journal of Psychology*, 92, pp113-128.

Jespersen, Ejgil (1999), *Idrættens kropslige mesterlære*, i Nielsen, K. & Kvale, S. "Mesterlære – læring som social praksis" København, Hans Reitzels Forlag A/S.

Jespersen, Ejgil (2002), *Bevægelse af kroppen*, (arbejdsrapport endnu ikke officielt udgivet)

Johnson-Laird, P.N. (2002), "How Jazz Musicians Improvise" i *Music Perception*, Vol.19, No. 3, pp 415-442.

Kratus, John (1991), "Growing with improvisation" i *Music Educators Journal*, Dec. 91 Vol. 78 No. 4, p35, 6p.

Krogshede, Thorbjørn (2003), *Bevidsthedsbegrebet belyst gennem musikalsk praksis*, Eksamensopgave ved Institut for filosofi, Aarhus Universitet

Kutschke, Beate (1999), "Improvisation: An always-accessible instrument of innovation" i *Percpectives of New Music*, vol.37, issue 2, 16p.

Kvale, Steiner (1997), *Interview. En introduktion til det kvalitative forskningsinterview*, Hans Reitzels Forlag, Kbh.

Lehmann, Andreas C., Kopiez, Reinhard (2002), *Revisiting composition and improvisation with a historical perspective*, artikel fra ESCOM conference 5-8 april 2002. (Findes på CD-rom, som fås ved henvendelse til: Irene.Deliege@pi.be).

Levine, Mark (1989), *The Jazz Piano Book*, USA, SHER MUSIC CO.

Levine, Mark. (1995), *The Jazz Theory book*, USA, SHER MUSIC CO.

Lehmann, A. C., Kopiez, R. (2002), *Revisiting composition and improvisation with a historical perspective*, artikel fra ESCOM conference 5-8 april (Findes på CD-rom, som fås ved henvendelse til: Irene.Deliege@pi.be).

Lisboa, Tânia, Zicari, Massimo, Eizholzer, Hubert. (2002), *Mastery through imitation*, artikel fra ESCOM conference 5-8 april 2002. (Findes på CD-rom, som fås ved henvendelse til: Irene.Deliege@pi.be).

Mackenzie, Ian (2000), "Improvisation, Creativity, and Formulaic Language" i *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58:2, pp173-179.

Martindale, Colin, (2002), *Neuroscientific approaches to musical creativity*, artikel fra ESCOM conference 5-8 april 2002. (Findes på CD-rom, som fås ved henvendelse til: Irene.Deliege@pi.be).

McMillan, Ros (1999), "To say something that was me': developing a personal voice through improvisation" i *British Journal of Music Education*, 16:3, pp263-73.

Merleau-Ponty, Maurice (1945), *Kroppens fænomenologi*, dansk oversættelse ved Bjørn Nake. Det lille forlag, Frederiksberg 1994.

Monson, Ingrid (1996), *Saying Something – Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago, The University of Chicago Press.

New Groove (2001-2002), *Improvisation*, online artikler om improvisation.

- Nielsen, Klaus N. (1999), *Musical Apprenticeship, Learning at the Academy of Music as socially situated*, PH.D. fra Psykologis Institut, Aarhus Universitet.
- Nørretranders, Tor (1991), *Mærk verden*, Denmark, Gyldendal.
- Polanyi, Michael (1958), *Personal Knowledge*, London, University of Chicago Press.
- Polanyi, Michael (1966), *The Tacit Dimension*, Cloucester, Mass. Peter Smith. Ed.1983th.
- Pressing, Jeff, (1988), "Improvisation: methods and models" i *Generative Processes in Music*, Sloboda. John A., Oxford University Press.
- Ruud, Even (1992) "Improvisasjon som liminal efarng – om jazz og musikkterapi som overgangs-Ritualer" i *Den påbegynte virklighet. Studier avsamtidskultur*, ed. O.A. Berkaak og E. Ruud, pp.136-162. Oslo, Universitetsforlaget.
- Ryle, Gilbert (1949), *The Concept of Mind*, London, Hutchinson's University Library.
- Scribner, S. and Cole, M. (1973) "Cognitive Consequences of Formal and Informal Education". *Science*, 1982 (4112) pp 553 – 559
- Siegumfeldt, J. (2002), "Theis Jensen spiller Armstrong så det gør ondt" i *Jazz special*, #67, December 02 / Januar 03, s. 12-18.
- Sommerville, Christopher., Wilson, Sarah. J. (2002), *Unthinking mastery: An approach to optimal creativity and performance in music*, artikel fra ESCOM konference 5-8 april 2002 (Findes på CD-rom, som fås ved henvendelse til: Irene.Deliege@pi.be).
- Sviedahl, Henrik & Agerskov, Flemming (2002), *De to rum – en bog om integreret hørelære*, Rytmask Musikkonservatorium Kbh.
- Sawyer, R. Keith (2000), "Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity" i *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:2.
- Schön, Donald. A. (1983), *The Reflective Practitioner*, USA, Basic Books, Inc.
- Schön, Donald. A. (1987), "Udvikling af ekspertise gennem refleksion-i-handling" i Illeris, Knud., *Tekster om læring*, Roskilde Universitetsforlag 2000.
- Sloboda, John A. (1985), *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press
- Stelter, Reinhard (1999), *Med kroppen i centrum*, Danmark, Dansk psykologisk forlag.
- Sudnow, David (1978), *Ways of the Hand*, Rewritten Account, The MIT Press 2001, London.
- Thrysøe, Willy & Kirkeby, Ole Fogh (1992), *Krop, intuition og bevidsthed*, Denmark, Tiderne Skifter.

Vestergaard-Madsen (1987), *Lærebog i jazzimprovisation*, Engstrøm og Sødring, Kbh.

Vuust, Peter (2000), *Polyrytmik og –metrik i moderne jazz*, Det jyske musikkonservatorium.

Wackerhausen, Steen (1997), *Polanyi's begreb om tavs viden*, Institut for filosofi.

Wackerhausen, Steen (1998), *Legemet som læringens subjekt*, Network for Non-Scholastic Learning, workingpapers no.3/1998.

Young, James O., Matheson, Carl (2000), "The Metaphysics of Jazz" i *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:2.

Appendiks

Interview med Henrik Sveidahl

København d. 14. november 2002. (Forkortet udgave)

Kan du fortælle om baggrunden for bogen "De to rum"?

Jeg havde traditionelt klassisk hørelære med intervalsyngning, bladsang og akkordhøring og auditiv analyse, og jeg havde utroligt svært ved at kombinere det med mit virke som musiker. Jeg gik til hørelære og jeg spillede løs og kunne ikke se sammenhængen – og jeg kunne også mærke at jeg havde svært ved at blive bedre.

Havde svært ved at blive bedre til integrationen af hørelæren i dit virke?

Nej også til hørelæren som isoleret fagområde. Det lykkedes ikke at få det til at fungere som sammenhængende med mit udøvende virke. I selve hørelærerfaget, som isoleret fagområde, oplevede jeg også en frustration over, at jeg ikke udviklede mig. Jeg savnede nogle konkrete færdigheder. Der var lidt for meget med: "Nu spiller jeg det her for dig – kan du sige mig hvad det er?" "Nej det kan jeg ikke" "Nå, det var ærgerligt. Så spiller jeg det her – kan du så sige mig hvad det er?" "Nej... det ved jeg ikke rigtig". Der blev ikke bygget nogle værktøjer op.

Jeg har faktisk undervist altid – også før jeg nærmest havde en drøm at få en professionel karriere som musiker. Så jeg har undervist siden jeg var 15 år. Da jeg havde stor undervisningserfaring, pinte det mig, at der inden for de fag, som jeg synes var vigtige, ikke var en forbindelse til den rytmiske musik. Man forholdte sig ikke særlig fornuftigt til de helt centrale ting for den improviserende musik, altså improvisationen, og imitation som i vores udgangspunkt skal placeres ind i auditive traditioner – hvor vi som regel skal lære musikken at kende på øret. Det ligger i hvert fald i traditionens udgangspunkt – i de kulturer vores musik strømmer ud af, er det auditivt baseret musik, og det kan jo være et problem.

Vi slås med noget inden for den rytmiske musikpædagogik. På den ene side, så er musik jo musik, og der er mange fællestræk uanset hvilke genrer man arbejder med. Men der er altså også nogle særlige forhold der gør sig gældende i den rytmiske musik, og de hænger sammen med den kultur musikken opstår i. Overdragelsesformen er et specifikt karakteristika ved den rytmiske musik, og man finder en måde at tilegne sig musikken på, som er særegen. I dette henseende ses det tydeligt, at vi er ungt fag som musikpædagogisk fag. Vi har naturligt overtaget mange klassiske måder at arbejde på, og mange af dem kan vi godt bruge, men vi skal også finde nogle af vores egne måder at gøre tingene på.

Musikken har et stofområde. Man kan opdele stoffet i to store grupperinger: Det rytmiske stof og det melodiske/harmoniske stof. Det er musikkens stofområde – materien. Så er der en masse sociale aspekter, sociologiske, samfundsmæssige osv.... Men materien er de to områder.

Da jeg blev undervist i hørelære frustrerede det mig, at vi arbejdede med musikkens melodiske og harmoniske stofområde helt adskilt fra praksis. Man havde et fag der hed teori, hvor man arbejdede med musikken udfra en teoretisk synsvinkel, og da var det meget sjældent, at man egentlig håndterede musikken. Det var tavleundervisning.

Så var det et andet fag, hvor man håndterede musikken, men uden at man forbandt det til noget teoretisk. Det hænger slet ikke sammen. Og da jeg selv begynder at undervise på

konservatoriet, så kunne jeg mærke at de studerende var meget frustrerede. Man mister overblikket med det samme. Man bruger ikke den samme terminologi i de forskellige fag – det er ikke den samme indfaldsvinkel – det hænger ikke sammen.

Jeg opfatter stofområdet som materien, man kigger på. Et objekt, som man kan bevæge sig rundt om og få en mangesidet indfaldsvinkel til. Man kan både synge musikken, improvisere, imitere, høre det, erkende det og optage det. Da jeg blev docent her på konservatoriet i København tog vi et større indre opgør med fagene på den måde, at vi lavede integreret undervisning. Vi har ikke et selvstændigt fag, der hedder teori. Tilknyttet horelærerfaget har vi teorikurser.

Jeg kan se i litteraturlisten at i både har bøger om sportspsykologi og kognitiv psykologi. Hvordan hænger det sammen?

Vi står i en situation, hvor vi mærker nogle ting intuitivt. Enhver musiker kender den problemstilling, at vi har en intuitiv side og en bevidsthedsmæssig side. Og de der to sider står hele tiden og slås i hver fald i visse faser, og især i den opbyggende fase men også stadigvæk senere hen – i hvert fald for mig. Det arbejde vi egentlig har gennemgået, både Flemming og jeg og mange musikere, det er, at vi kan begynde at have de her to strategier (som vi kalder det) i spil. Så begynder man at tænke, ”hvad er det egentlig for noget”? Det må der være nogen der har tænkt på. Alle kender det med hjernehalvdelene – og den vigtigste bog i den forbindelse, det var Mogens Hansens bog: ”Intelligens – en bog om kognitiv psykologi”. Han skriver meget klart og meget forståeligt – lige ud af posen. Han kunne præsentere en model, som vi kan bruge, og det er ikke helt usædvanligt at sportsfolk og musikere kan identificere sig med hinanden. Begge steder finder man det kæmpe forberedende arbejde i øverummet og en arena, hvor det hele skal samles.

Den indre/ydre melodi og improvisation/imitation – kan du uddybe de begreber?

Vi har en verden af musik inden i os, og vi er omgivet af en verden af musik. I vores model er improvisation og imitation en måde hvorpå der skabes forbindelse mellem det indre og det ydre.

Vi har en indre verden af musik – det kan man kalde den indre melodi. Den ydre melodi er helt konkret den musik der omgiver os. Den måde vi forholder os til den ydre melodi, det er via imitation. Altså i læringssammenhæng. Det er altså en arbejdsproces, det er ikke så meget en perceptionsteori, og det foregår via imitation. Den måde vi arbejder med vores indre melodi og formidler den ud foregår via improvisation. Så har vi sådan en fornemmelse af ”ind og ud”. Vores model er blevet angrebet for kun at have øre og hoved med, men det er selvfølgelig hele kroppen.

Vi finder langsomt ud af, at imitation er vigtigt på to hovedområder: I forhold hvor man skal tilegne sig noget. Når man skal tilegne sig ny musik, så foregår det via imitation. Det at have gode imitationsfærdigheder gør en i stand til at tilegne sig musikken. Det andet område, er i den musikalske kommunikation, når man spiller sammen. Det gælder både klassisk og rytmisk musik (også når man spiller i kammerkvartetten) – at man er i stand til, ikke at imitere det der foregår, men i stand til at forholde sig meget bevidst til, hvad der foregår omkring dig. Helt konkret har den improviserende musiker behov for at kunne arbejde med de meddelelser der flyder rundt mellem folk, og der kan være der kommer noget fra klaveret (synger) og så får jeg lyst til at tage den ide op. Så skal der, om jeg så må sige, være hul igennem.

Men imitationen finder vel også sted på et førbevidst plan? Vi er jo i stand til at imitere, før vi kan erkende bevidst, hvad det er vi hører.

Imitationen – urfunktionen er ubevidst. Det er den vi kender fra når vi har med børn at gøre. Børn synger efter. Man spiller 4 takter og så synger børnene bare efter. Der er analysen ikke med i billedet. Den kan komme med senere, men den er sådan set ikke afgørende for selve imitationsfunktionen. Men som vi skriver, - hvis du som professionelt musikmenneske inddrager analysen i imitationsarbejdet, så får du nogle fordele og det er mest på langtidshukommelsen. Så bliver du i stand til at genskabe via en teoretisk forståelse.

Vi har den her tredeling i vores bog: imitation, improvisation og analyse. Det er klart, at det er en grovmodel, men det giver en eller anden form for billede. Imitation er en bevægelse ind og improvisation er en bevægelse ud, og så har vi muligheden for – det er en meget vigtig detalje – vi har muligheden for at sætte analyseapparatet på. Men pointen er, at den er ikke afgørende for imitationsmodellen. Det vil sige, at man kan sagtens forestille sig (og det kender vi da for rigtig mange rytmiske musikere), at imitationen fungerer uden analysen.

Som også spiller godt uden denne bevidsthed?

Musikere som spiller helt fantastisk uden at vide noget som helst om, hvad det er for noget eller hvad det hedder. Vi skriver i bogen, at vi forstår analyse, som en måde at sætte ord på vores omverden, og det er ikke nødvendigt i de intuitive processer for at de kan fungere. Men det er klart at vi siger, at hvis du også har analysen med, så får du nogle fordele. De folk (og dem findes der en del af, autodidakte jazzmusikere eksempelvis) der spiller uden særlig stærk kontakt til analysedelen, de risikerer at gå i stå udviklingsmæssigt. De er utrolig afhængig af den ydre (musikalske) verden de omgiver sig med. Hvis de kun hører gamle jazzplader, f.eks. fordi de siger, at de elsker den musik, så vil de gro ind i det. Improvisation er jo meget tæt forbundet til den erfaring, vi som musikere har været igennem, og der kan gå en form for ”kunstnerisk indavl” i den. Der kan man bruge analysen til at få nogle nye ideer.

Så analysen kan give en udefra erkendt inspiration til improvisatoriske ideer. I snakker i bogen om hørt og ikke hørt improvisation. Hvordan forholder analysen sig hertil?

Jeg forestiller mig et levende system. Pludselig kan man ikke forstå – man kan ikke se hvad der var først og hvad der var sidst. ”Hvis man nu forestiller sig den situation, at der kommer en hen og siger: ’har du nogensinde prøvet at spille denne bevidsthedsbaserede detalje, skala over den type akkord’, og jeg svarer: ’nej det har jeg ikke, men det lyder meget fedt’. Så er det klart, at jeg i starten kun vil have mulighed for at anvende det bevidsthedsbaseret. Jeg ville tage min saxofon og sige: ’OK nu kommer den akkord han snakker om, så prøver jeg lige at spille den skala han sagde’. Da ved vi jo, at vi tit får nogle problemer – når vi spiller præindstuderede ting, placerer noget bevidsthedsmæssigt, så bliver det skematisk. Det er ligesom om, at det ’flow’ eller den energi, der kører igennem musikken bliver klippet over.

Når jeg tilegner mig en masse bevidsthedsmæssigt over lang tid og øver det i mit øvelokale virkeligt intenst i forskellige sammenhænge, nuanceret over forskellige akkordtyper, så vil det langsomt blive en del af min erfaringsverden og så lige pludselig (måske efter 2 år) opdager jeg, at jeg spiller den, når jeg er intuitiv og bare er tilstede. Det blevet en del af min indre melodi. For den indre melodi kan næres af den intuitive oplevelse af den ydre musikalske verden, gennem de musikalske erfaringer vi gør os, fra vi er børn. Vi gør os masser af musikalske erfaringer, men tit inden for et forholdsvis afgrænset område. Så den indre melodi næres af den ydre melodi, når man hører musik, når man arbejder, imiterer og synger.

Imitation er altså en primær proces i tilegnelsen af musik?

Det er det for mig, men du kan også nære den indre melodi via analysen. Du skal tage den ind, og så skal du skabe en masse erfaringer, ligesom du skaber en masse erfaringer med sangen.

Så analysen skal blive en erfaret virkelighed?

Det er fuldstændig rigtigt.

Jeg er interesseret i bevidsthedsprocesser under improvisation. Nu spørger jeg både underviseren og ikke mindst musikeren: Hvorfor oplever vi nogle gange at vores improvisation lykkes og andre gange at den ikke gør? Skal bevidstheden gemmes væk, når vi improviserer eller skal vi fokusere, være opmærksomme, erkende hvad vi spiller?

Det, du taler om, det ser jeg som vores primære udfordring. Jeg tror, at det kan gøres på forskellige måder, og jeg tror at det kendetegner forskellige kunstnere. Altså jeg vil kunne nævne improvisatorer, der er meget båret af det intuitive.

Hvem tænker du på?

Hvis jeg tænker på saxofonister, så tænker jeg på Stan Getz. Det er meget tydeligt, at han er meget bevidst ureflekteret. Det er selvfølgelig ikke bevidst, at han er ureflekteret. Han er meget intuitiv i forhold til den der situation.

Hvordan hører du det?

Det hører jeg ved, at hans melodier er så logiske. At de er så 'hørte' – sådan oplever man det. Hvis du hører Stan Getz så føler du at de melodier han spiller i sin improvisation simpelthen er så enkle. Det er så ligetil, og man føler faktisk, at man selv kunne have spillet det.

Man tænker "Gør han det nu?.....yes han gjorde det – det ville jeg også have gjort". Det siger mig, at han hele tiden lytter til den fælles arv. Og så kunne man godt lave et billede, hvor man ovre i den anden side har en saxofonist som Michael Brecker. Han er meget mere bevidst. Det er meget mere bevidste processer han arbejder med. Han har været igennem utroligt mange analyseprocesser, og det gør at nogle af de ting, han spiller, de foregår på et niveau, hvor man har fornemmelsen af, at det kan man ikke høre. Man kan ikke høre i det tempo, og man kan ikke høre i den kompleksitetsgrad med mindre du virkelig har øvet dig 8 timer om dagen på de her ting. Men det kendetegner så også Michael Brecker, at hans improvisationer er hørte, men det er på et helt andet kompleksitetsniveau, hvor analysedelen har spillet en stor rolle i øvefasen. M.B. er for mig et billede på en kunstner, der har begge sider åbne, både den intuitive og det analytiske rum samtidigt, og han kan pendle – han pendler hele tiden. Men han spiller ikke noget, der er placeret reflektivt eller bevidsthedsmæssigt placeret i den forstand, at han tænker: "når jeg kommer hen til den takt så spiller jeg lige sådan". Han har bare et kæmpe lager af muligheder som han så hører – det er hans ører der styrer det, det er jeg helt sikker på.

Han ved også godt, at når han ser en G7, så åbner der sig et katalog af intuitive muligheder, og der åbner sig også et katalog af analysebaserede muligheder.

Så er der nogle musikere, som i nogle perioder af deres udvikling har været meget bevidsthedsorienterede. Hvor man helt klart kan høre, at det er en form for patchwork af strukturer, der er bygget oven på hinanden, og så begynder det at nærme sig indstuderet soli. Soli der består af præindstuderede moduler, der bliver sat sammen. For hvert sted i

harmonikken har man måske 3 – 4 moduler og så kan man bygge – og det er der, hvor jeg personligt keder mig mest, fordi jeg ikke inddrages i processen.

Og det er det, vi vil som lyttere – inddrages i processen?

Ja det vil vi nemlig.

Er det fordi vi ikke vil snydes?

Vi vil bruges. Vi vil bruges på den måde...Altså i eksemplet med Stan Getz kan vi have stor nydelse af det, fordi vi kan identificere os med hans melodier. Fordi de kommer lige ud af en stor fælles brønd af melodier og den vestlige verdens musikkultur.

Men samtidig må man også sige, at Michael Brecker har gjort mange forskellige ting. Når han for eksempel spiller popmusik, så trækker han på den store fælles arv, og der kender vi alle sammen de melodier, og det er ikke fordi, at de er fraser, men de er trukket ud af det fælles. Når han derimod spiller moderne jazz, så er der mange der vil stå af, og der vil det være på et kompleksitetsniveau, hvor mange lyttere ikke kan identificere sig med ham. Så er der ikke noget at sige til, at de ikke har lyst til at bruge tid på det, for de føler sig udenfor. Der skal man ikke dømmе musikken på hvor kompleks den er (altså, at det er bedre musik, hvis den ikke er så kompleks, hvor mange kan være med), men det er musik på forskellige niveauer.

Det er meget interessant det her. Er der mulighed for, at vi som lyttere kan sætte os i en position, hvor vi kan sige noget om, at det helt klart er intuitive strategier eller bevidste strategier. Det er svært at dokumentere, at en tolkning af anvendte strategier ikke udelukkende bygger på den enkeltes personlige perception af musikken – er der nogen almen gyldighed?

Ja det ville være meget spændende, hvis man kunne gøre det. Du tænker på hvordan det videnskabeliggøres?

Ja, hvordan kan vi ”ædruelig gøre” denne diskussion? Det er svært at komme uden om, at vi snakker om personlige oplevelser. Alligevel er det min fornemmelse, at en stor gruppe af musikere er tilbøjelige til at være rimeligt enige om de her ting.

Ja absolut. Altså nøglen for mig er identifikation i processen. Hvis du har en musiker, der taler ud af det fælles gods – formulerer sig i det fælles gods, så føler du dig utrolig velkommen. Men det er klart, det kan man også sige at Jodle Birger gør, og det er klart så er der nogle andre ting, der træder i kraft. Så er der nogle sociologiske forhold, der gør, at jeg ikke kan identificere mig med det alligevel.

Og så er der vel ikke noget improvisatorisk element i Jodle Birger?

Nej det er der ikke, men jeg ved ikke om det er afgørende. Jeg tror det er et meget stort komplekst billede, hvor der ligger meget sociologisk i det. Men afgrænser vi det til jazzmusik så vil man opleve, at dem der udtrykker sig mest direkte og enkelt også er dem, der sælger flest plader.

Er det også nogle af de ting der ligger til grund for vurderingen af musikken blandt musikkens egne udøvere? Er der nogle af de samme ting på spil?

Ja det vil jeg absolut sige. Det er ikke et spørgsmål om kompleksitetsgrad. Nu sidder jeg også som censor til alle vores optagelsesprøver, og det vi lytter efter, det er, om der er forbindelse til den indre melodi – om der er en organisk sammenhæng til personen. Hvis der kommer nogen og laver patchwork og bygger struktur op for os, så bliver vi usikre. Det kan godt dække over

en stor musikalitet, også en stor intuitiv musikalitet, men det kan simpelthen også godt dække over, at der ikke er særlig godt hul igennem.

Til optagelsesprøven spiller de jo noget selvvalgt, og så har vi også en gehørprøve, hvor de skal lære et nummer på øret. Vi ser om der er hul igennem, om den optagelsessøgende kan forholde sig til og lære musik. De skal også lave gehørsimprovisation, altså intuitiv improvisation over noget de ikke ved, hvad er. Der får vi en fornemmelse af, hvor udviklede de er i deres melodiske formuleringsevne, og om de kan forholde sig til de landskaber, som de møder. Vi undersøger om deres indre melodi og deres erfaringsverden er facetteret nok. Er der nok farver på deres pallet?. Og der oplever vi mange sangere, der synger en blueskala i en eller anden form, uanset hvad de skal synge over. Det lærer vi så nogle gange at leve med.

Men vi får altså et helt klart billede af, hvor udviklet den indre melodi er, og det er nok nøglen for os. Er den indre melodi facetteret, og er der hul igennem i både imitationsprocessen "ind" og i improvisationsprocessen "ud", så kan vi faktisk godt tilgive, at de i deres selvvalgte stykker ikke har været i stand til at tage nogle fornuftige kunstneriske valg. Vi har taget folk ind, der har spillet helt forfærdeligt i deres selvvalgte stykke.

Forfærdeligt i den forstand, at det er for patchwork-agtigt?

Ja til dels, men også smagsmæssigt. Hvor man kan fornemme, at der er nogle mennesker, der er kommet ud i nogle miljøer, hvor de spiller noget musik, der virkelig er blevet vanskabt. Det er i hvert fald helt tydeligt, at de ikke kommer ind, fordi de spiller rigtigt godt i deres selvvalgte stykke. Vi måler altså den umiddelbare musikalitet (som vi kalder det) i den melodiske og harmoniske prøve.

Så har vi musikkens andet stofområde, og det er et fagområde, som vi kalder rytmelære. Som i en parentes bemærket ikke er en del af den traditionelle horelære. Vi har delt disse to fag på konservatoriet. Vores bog indeholder jo ikke noget om rytme, det er kun det melodiske og harmoniske stofområde.

Jeg synes, det er interessant at se på, hvor analysen kommer ind i billedet i de her sammenhænge. Ligesom analysen kan være fremmende for nogle processer, så kan den vil også være hæmmende i andre – i f.eks. koncertsituationen?

Ja, vi skriver om det i bogen. Det er tit, hvis man formulerer sig i en intuitiv tilstedeværelse og så lige pludselig vil placere nået bevidsthedsbaseret. Det er ikke det samme som analyse, for analyse er at se på en genstand og benævne den. Sådant definerer vi analyse. Det er etiketten eller benævnelsen. Jeg ser på den her kop og erkender, at det er en kop. Det er fordi, jeg kan analysere nogle former osv..... og jeg har nogle erfaringer, der siger mig, hvad det er. Det kan jeg så bruge til at videreudvikle koppen hvis jeg vil, eller udtrykke mig omkring koppen – altså analysen kan også bruges fremadrettet. Men det er klart, at en analyseindfaldsvinkel den kan skabe problemer, og det er lidt de to vinkler der står og slås.

Kan du sige noget generelt om, hvor de svage og stærke sider ligger hos de unge danske musikere i dag. Er den bevidste eller intuitive strategi, der generelt er bedst udviklet?

Det er simpelthen forskelligt. Vi har jo folk der står svagt i alle 3 forløb. Man kan sige, at der er tendenser indenfor forskellige instrumentgrupper. Man kan sige at sangere har oftest eller næsten altid ikke særlig stor analytisk viden og forståelse. Sangerne kan være svære. De har det tit med at identificere sig selv med en meget bestemt stilart f.eks. Deres indre melodi er tit begrænset. Så har de hverken en analytisk forståelse eller en facetteret indre verden. Og når de ikke har en facetteret indre verden, så har de svært ved at imitere. Det ved vi. De har ikke så

mange erfaringer og knagerækker at hænge ting op på, og de har svært ved at improvisere spændende. Fordi den erfaringsverden, som de skal synge ud fra, er begrænset. Så sangere er tit dem der har de største problemer, sådan generelt set.

Er I rimeligt enige om denne her model eller grundlaget for bedømmelsen ved optagelsesprøverne?

Ja vi er rimelig enige om det, men vi er ikke særligt formulerede omkring det. Det er ikke sådan at vi alle sammen har denne model med ved optagelsesprøverne. Men det er noget af det vi arbejder på, at få snakket sammen om. Men vi er, som sagt, en meget ung uddannelse. Vi vil også gerne kunne sætte ord på, vi har ikke lyst til bare at sige, at det er smag og behag. Det er der mange, der får en fornemmelse af, når de går til optagelsesprøve her. De spørger, hvad de skal synge og spille for at vi synes, at de er gode, om vi vil have noget specielt. De tænker: "Vi må hellere spille noget jazz". Vi har sådan et begreb, der hedder tvangsjazz, hvor folk tvinger sig selv til at spille jazz, og det er jo tit forfærdeligt. Vi vil gerne lidt væk fra, at det sådan lidt flyvsk, det der med smag og behag.

Jeg opfatter den her model som utrolig konkret. Når jeg via prøven afdækker en optagelsessøgende indre melodi, indre erfaringsverden, så er det meget konkret. Jeg kan sige præcis hvilke modaliteter vedkommende rummer, og hvilke modaliteter vedkommende ikke rummer. Og jeg kan sige hvor meget hul der er igennem i forhold til imitation og improvisation. Det er ret præcist.

Og det er noget I er enige om?

Ja det mener jeg. Der, hvor vi kan være uenige, det er, når vi snakker om udtryk. Men når vi er nede i dette her stof, så oplever jeg meget sjældent uenighed.

Du har så også udviklet et øre, der fanger modaliteter, harmonik, melodi osv ret præcist?

Det er klart, det er jo mit job. Det har jeg tilegnet mig ved at håndtere, ved at have fingrene langt nede i det gennem mange år. Det gode gamle "learning by doing" er jo på en eller anden måde det, der også gennemstrømmer den her bog. Skabe erfaringer, skabe erfaringer, skabe erfaringer, det er den måde man udvikler sig på. Du kan ikke læse dig til det her. Du kan være 100 % sikker på, at hvis du læser igennem dette her og du så når til s.218, så hører du nøjagtig lige så godt, som da du startede. Det er klart. Man skal hele tiden skal have fingrene nede i det og røre ved det.

Derfor ligger vi utrolig stor vægt på gehørsimprovisation. Hvis du f.eks. skal lære en bestemt modalitet en bestemt farve at kende, så skal du først synge skalaen bevidst, du skal improvisere over den i lang tid og du skal skabe erfaringer, du skal skabe musik du skal rode med det i lang tid, rigtig lang tid før man får bygget det skema op i sin perception.

Nogle læringsfilosoffer/bevidsthedsfilosoffer beskriver udviklingen fra begynder til ekspertniveau som en udvikling fra regelbaserede, dekontekstualiserede færdigheder til intuitive færdigheder. Dvs. jo mere ekspert, jo mere tages beslutninger på baggrund af intuition. Derfor er analysen lidt svær at have med at gøre. Kan du følge tankegangen, og kan analysen forstås som virkende både fremmende og hæmmende?

I den optimale proces er analysen aldrig hæmmende. Jeg tror, at det er rigtigt, at hvis du virkelig skal udføre (uanset hvilket fag du har) noget på det sublime niveau, så kan det kun være sådan at du læner dig op af din intuition og din kolossale opsamling af erfaringer, som du kan kombinere intuitivt. Hele tiden, vil du sige "det har jeg prøvet før, og sådan og sådan....". Der er ingen tvivl om, at du så vil reagere på den måde på baggrund af en intuition.

På begynderstadiet vil du arbejde meget ensidet med nogle konkrete strategier, som du har fået udstykket.

Hvis du skal lære en nybegynder at improvisere, hvor vil du så starte?

Før i tiden kunne jeg godt finde på at starte med at skrive retningslinjer op til børnene, hvor man kan vise, at de kan spille disse toner og disse skalaer. Men med min viden nu, så vil jeg helt sikkert lave en kombination af intuitiv improvisation. Så vil jeg vide, at når de laver intuitiv improvisation, så vil de kun kunne udtrykke sig i forhold til den indre melodi, sådan som den er udviklet. For det første vil mange undre sig over hvor facetteret den er, allerede for et barn på 8-10 år.

Snakker vi om at synge?

Ja og spille.

Men det er jo ikke nødvendigvis "hørt" improvisation?

Jo, jeg kan skabe nogle rammer for noget vi skal spille. Jeg spiller f.eks. en akkordrundgang og så improviserer du bare, du finder på nogle melodier.

Jamen det er jo ikke nødvendigvis hørt. Fordi jeg trykker nogle tangenter ned, så er det jo ikke sikkert, at jeg har hørt dem først.

Nej, nej, men det kan jeg sagtens vurdere. Det er klart, at det kan være mekanisk, men hvis jeg siger: "Prøv at lave nogle melodier", så vil de begynde at sidde og spille af de erfaringer, de har fra deres indre melodier. De har intuitive erfaringer med, hvad der kendetegner en melodi. Bevægelser, balancering, fraseopbygning – det vil de ikke tænke over, men de vil tage en masse intuitive valg. Jeg vil skabe et rum for det. De skal selvfølgelig lære de regler der er, og så vil jeg igangsætte arbejdet med at udvikle deres indre melodi, erfaringer. Dvs., jeg vil langsomt begynde at introducere nye farver, som de ikke har og så vil prikke til og sige: "prøv at spille den sorte der, den lyder godt, hva?", men jeg ville ikke fortælle dem, at det var moltertsen på en Fm7 i C-dur eller hvad det nu er. Jeg vil introducere disse ting, og så vil jeg måske spille en masse musik for dem, der indeholder nogle af disse farver, og jeg vil lære dem nogle sange der indeholder disse farver – bygge erfaringer.

Altså en kombination af at bygge erfaringer, udvide deres indre melodi og så øve sig i den åbne færdighed, som det er, at improvisere. Som vi skriver i bogen, skal man øve sig i den åbne færdighed for sig selv. Det er en færdighed i sig selv at være til stede i nuet, koncentrere sig, have fokus, flow og alt det, vi snakker om i bogen.. Det er selvfølgelig en meget u håndgribelig færdighed, og det er grunden til, at den bliver underprioriteret i musikundervisningen – fordi vi ikke kan sætte ord på den. Vi bliver nødt til at sige, at det er et færdighedsområde for sig, og hvis vi ikke kan sætte ord på, så er der måske ikke noget at gøre ved det. Men, vi ved jo alle sammen, at de plader vi sætter på, og den musik vi vil høre, den tager fat i lige netop her. Det er det, der er kunst.

Den enkeltes erfaringsverden bliver mere og mere facetteret og der bliver flere og flere muligheder for kombinationer, og så vil jeg langsomt sætte en bevidsthed på – eller en etikette.

Dvs. bevidstheden, analysen, etiketten er i denne her sammenhæng en sekundær ting?

Det er det, men det er vigtigt, at det kommer ind. (Demonstrerer ved klaveret Fm i C-dur). Når vi benævner sammenhængen kan vi bruge den bevidsthedsbaserede viden konstruktivt og

fremadrettet i vore skabelsesprocesser. Så analyse er ikke kun at benævne, men vi får også en bevidsthedsbaseret erfaringsbank, som vi kan bruge til noget.

Lad os for nysgerrighedens skyld tage nogle musikere og placere dem i dette univers. Miles Davids, hvad kan man sige om ham i denne sammenhæng?

Altså Miles Davids opfatter jeg som utrolig intuitiv, meget, meget intuitiv... ordet lyder måske lidt hippieagtig og langhåret, men det er på en eller anden måde utrolig fokuseret, utroligt tilstedeværende, med et meget, meget omfattende sæt af erfaringsmuligheder.

Lad mig lige vende tilbage til Stan Getz. Stan Getz tager os i hånden og bringer os ned af vejen, alt imens vi hele tiden føler os trygge. Han gør de ting vi føler naturlig.

Men Miles Davids gør sådan, at hver gang man får en fornemmelse af, at man godt ved, hvad det er han spiller, så gør han noget andet. Men det ville ikke virke, hvis han ikke først havde inviteret os indenfor. Der er ikke nogen spænding eller interesse i at være på tværs hele tiden, hvis man ikke er på tværs i forhold til det trygge. Eller i jazz snakker man om at spille out. Men der er ikke noget der hedder ude, hvis der ikke er noget der hedder hjemme. En solist der kun spiller mærkelige udetoner, mister vi interessen for i løbet af 15 sekunder. Hvis han ikke forholder sig til hjemme.

Så jeg siger ikke, at det er vigtigt, at man aer publikum med kinden og hele tiden tager dem med. Men hvis du tager dem ned af en vej, hvor de føler, at man taler ud af den samme erfaringsrum eller fælles arv kan du bevæge noget i dem. Miles Davis var en rebel på den måde, at hver gang det blev for imødekommende (og det blev det hurtigt for ham) så fik man et klask på kinden. Så er der en hel masse andre ting. En hel masse ting omkring æstetikken, omkring hans klang, omkring hans time, som var unik.

Jeg hører et utroligt følsomt menneske hver gang jeg hører ham spille. Et så hypersensitivt menneske, men nogle antenner så noget så store.... og det er klart, at de mennesker, der har meget udviklede antenner i forhold til deres omverden og mærker alle vibrationer omkring sig, de har et virkeligt hårdt liv. Det er hårdt hele tiden at skulle mærke andre mennesker så intenst.

Er Coltrane hans modsætning indenfor terminologien "bevidste og ubevidste strategier"?

Coltrane gennemløb jo en proces. Sådan opfatter jeg det. Han var meget intelligent og jeg opfatter ham som matematisk talentfuld. Mange mennesker forbinder Coltrane med en forholdsvis kort periode i slutningen af 50'erne og starten af 60'erne, hvor han havde en periode, hvor han var meget optaget af nogle bestemte harmoniske strukturer. Det blev utrolig fortænkt og imponerende, men meget skematisk. Inden da havde han spillet nogle ting i 50'erne, hvor han lavede noget helt fantastisk, som jeg vil karakterisere som langt mere intuitivt. Man kunne godt mærke, at han havde gang i noget, han ville gerne ud og kradse lidt. Så havde han den meget korte fase, hvor han nørklede, og det åbnede sig og gik hurtigt over. Så endte han med at være total ekspresiv, eksplosiv og helt modernistisk. Men mange mennesker forbinder Coltrane med den periode, hvor han sad og nørklede. Så jeg tror, at det er meget almindeligt, at man som musiker går igennem nogle faser. Jeg har også selv været igennem nogle faser, hvor jeg kun spillede lange toner og andre faser hvor jeg spillede hurtigt. Man arbejder i forskellige faser i trekanten fra modellen og så opdager man, at til sidst skal det hele fungere sammen i en enhed.

Er du der nu?

Det ved jeg ikke. Jo, jeg er der nu, hvor jeg kan slappe af og tro på at mindre erfaringsverden er stor nok til, at jeg kan løse de kunstneriske opgaver jeg bliver stillet overfor. Hvis jeg kommer i situationer, hvor jeg mærker jeg ikke kan, så må jeg i gang igen. Så går jeg ind i øvelokalet og lukker døren med analyse osv. Så skaffer jeg erfaringer ved at spille, spille, spille. Så lukker jeg døren op og spiller igen. Det er en evig proces.

Interview med Kresten Osgood

Århus d. 10. december 2002. (Forkortet udgave)

Hvad betyder improvisation som begreb for dig i dit musikalske liv?

For mig er det et grundprincip i mit liv med musik, at jeg skal være tro overfor, at jeg virkelig improviserer. Jeg stiller det krav til mig selv hver eneste gang, jeg spiller – og med det, der mener jeg virkelig turde at improvisere. Turde at kaste sig ud i noget, som man ikke har hørt før – ikke har spillet før, og dem, som man spiller med, ikke forventer kommer til at ske. Hele tiden overraske. Jeg ser det ligesom et uopdaget land, som man hele tiden afdækker mere og mere. Man skal turde tage skridtet ud i intetheden. Det har virkelig stået klart for mig de sidste 3 uger, hvor jeg har spillet med Michael Blacke's gruppe. Han er en fantastisk improvisator og lidt ældre end os andre. Så er der min fætter (Søren Kjærsgaard) på keyboard, der har en 'connection' til noget fuldstændig frit. Han er den mest direkte improviserende person jeg kender. Vi andre har nogle filtre, som vi skal lære at nedbryde. Vi vælger bevidst nogle ting fra, fordi vi tror, at det lyder dårligt eller vi bliver forfængelige, fordi vi gerne vil have, at folk skal opfatte det vi spiller. Og der har Søren en evne til bare at sige "fuck it" og løbe med 100 km i timen derudaf uden at se sig tilbage. Så det har været enormt spændende at spille med ham i 3 uger og spille det samme repertoire, hvor indstillingen i kvartetten var: "I morgen må ikke lyde som i aften lød, og i går skal være fuldstændig anderledes".

Vi stillede os selv det krav, at spille de samme numre 14 dage i træk uden at gentage succeserne fra den forrige aften. Det gjorde, at nogle koncerter lød dårligere end andre, men i det mindste var det ikke en gentagelse af aftenen før. Og det tror jeg faktisk er lidt af improvisatorens dilemma. Hvis man vil være en 'sand' improvisator, så er man nødt til at glemme alt om at forsøge at styre, hvordan det lyder. Alle de subjektive meninger, der kommer når vi spiller, må man glemme alt om. Hvis man vil være en sand improvisator, så er man nødt til slet ikke at tænke i de baner. Det handler om det sted du er i musikken. Hvis du er det sted, hvor du kan improvisere og føler, at du udtrykker dig frit – så er du glad. Om det så lyder godt, eller hvis folk synes, at det lyder godt, så er det jo bare på toppen, men det er ikke det, der er overskriften.

Hvor er bevidstheden henne i denne sammenhæng. Har du oplevelsen af, at du er bevidst om, hvad du spiller, eller har du oplevelsen af, at du forsvinder i musikken?

Jeg prøver på at skabe et rum omkring mig sammen med dem, jeg spiller med. Jeg prøver på at inkorporere så mange sanseindtryk som muligt. Jeg mærker rummet, akustikken i rummet, hvor tyk luften er, hvordan jeg sidder i forhold til folk, hvordan jeg sidder i forhold til de andre musikere, og så min egen personlige smag. Jeg prøver hele tiden på at reagere sekundet før jeg kommer til at kede mig. Jeg er hele tiden på forkant, og prøver at ændre formen før jeg bliver træt af den. For at kunne være det sted i musikken, så er min erfaring, at det eneste jeg kan gøre, er at være afslappet – utrolig afslappet – kold over for alting, udover at jeg sidder her, trækker vejret og har det godt. Det er det, der er vigtigt for mig. Så prøver jeg på at være så præcis som muligt.

Hvordan præcis?

Jeg prøver på at udtrykke mig klart. Man får nogle indtryk, og hvis man er lidt sjusket med, hvad det er for nogle indtryk man får, så maler man med en meget bred pensel, og så kommer

det til at lyde ens alligevel. Det er detaljerne. Jo længere du kommer ned i detaljerne, jo mere klart maler du. Så jeg tror ikke på, at jeg har nogen kontrol over, hvad der kommer ind. Men jeg tror på, at jeg har magten til at udkrystallisere det, jeg kan zoome ind på. [...] Det, der kommer, er ikke mit. Hvis jeg skulle nå at vurdere, hvad der kommer ind, så er det allerede tabt. Det er jeg heller ikke klog nok til. Jeg er nødt til bare at fjerne min egen udvælgelsesproces og bare prøve på at være præcis, eller artikuleret.

Hvor bevidst kan man styre de her ting? Sidder der nogle reaktionsmønstre i kroppen? Er det dig, der bestemmer dine bevægelser bevidst, eller registrerer du bevægelserne efter, at de er udført?

Det er helt sikkert det første for mit vedkommende. Det er det jeg stræber imod.

Man har en ide, som man udtrykker?

Ja helt sikkert. Men så er der selvfølgelig det, at byggestenene er en eller anden form for teknisk kunnen. Jeg forstiller mig en lyd, som er (drrrrrrrrrrmm), og for at lave denne lyd er jeg nødt til at lave en kombination af dobbeltslag, og det er noget man arbejder med og inkorporer. Men jeg vil sige, at jeg tænker overhovedet ikke i de baner længere – med mindre jeg vil bruge det som en musikalsk pointe.

Det er noget, som jeg er begyndt at flippe lidt ud over. Der er enorm stor forskel på, hvordan jeg orkestrerer en bestemt rytme mellem mine to hænder. Jeg kan skabe helt forskellige klange i den samme rytme ved at udføre den teknisk anderledes. Det er en anden måde at være præcis på – at lægge forskellig attitude i den samme rytme igennem en bevidst anderledes anvendt teknik. Så på den måde dirigerer jeg min hånd. Jeg ved, at jeg skal lave de her bevægelser, for at lave denne her lyd, men i andre tilfælde går jeg bare efter en ”vibe”, som er det store modeord i min omgangskreds for tiden. Inde i dette rum er en ”vibe”. Der sidder nogen og arbejder, der er nogen der snakker, der er en masse spejle og der er en bestemt energi herinde. Den vibe kan man bruge. Man kan tænke: ”Jeg oplever denne her vibe, og det inspirerer mig til at spille denne rytme”.

Jeg oplever en ”vibe”, og det inspirerer mig til en eller anden uklar bevægelse eller sindstilstand og så vil jeg ikke tænke for meget over, hvad det er jeg gør, jeg vil ikke styre mine hænder. Jeg vil bare prøve på at være i denne stemning og slippe min krop fri. Det kommer der nogle enorm spændende ting ud af. Der er flere klangmuligheder, fordi du har mange flere indtryk til rådighed.

Så for tiden er jeg meget opsat på at ramme en ”vibe”, når jeg improviserer. Det er også på den måde at folk forstår musikken. Det er det, der tit bliver kommunikeret ud til dem.

Når man sidder og spiller kan det være, at bassisten pludselig holder en tone samtidig med at saxofonisten spiller nogle bestemte toner. Det skaber en ”vibe”, som man ikke havde forventet ville komme. I det tilfælde vil jeg have en reaktionsevne, som gør mig i stand til fuldstændig at rive tapetet ud og ryge over i den ”vibe”, der opstår. Så er vi der i noget tid. Et nyt udgangspunkt at spille fra. Men det er ikke særligt bevidst. Jeg er ikke klar over, hvad jeg laver fysisk for at opnå den stemning.

Så bevidstheden skal gemmes væk?

Det kommer an på, hvilken slags bevidsthed det er. Du skal være så bevidst som overhovedet muligt på den ene side, men det er ikke det samme som at være kontrollfreak. Man må være bevidst om at lukke alle kanalerne op for hvad man sanser – være ærlig og lukke det ud, som kommer til én. Også selvom det er farligt, kikset, uden for stilen eller grimt.

Når du lytter til andre musikere, er det så de samme ting du lytter efter? Hvilke parametre lytter du efter, og hvilke kriterier benytter du dig af i bedømmelsen af andre musikere?

Det er meget svært at sige noget overordnet om det. Jo mere man kommer ind i det og virkelig forsøger at være tro mod overskriften ”improvisator”, så kommer man til at acceptere, at man ikke kan regne med, at det man hører de andre spiller, egentlig er det, som de har gang i.

Når jeg hører noget, så kan jeg ikke være sikker på hvad intentionerne er. Jeg synes, at det er hovmodigt at tro, at man forstår hvad en improvisator vil sige, og så oven i købet vurderer om det er godt eller dårligt. Jeg ved ikke engang selv, hvad det er, jeg spiller (når jeg spiller), og det vil jeg heller ikke vide. Derfor bliver det omsonst at snakke om det er holdbart eller ikke holdbart. Det er holdbart, hvis intentionerne er i orden. Hvis hjertet er med.

Så er der noget, som jeg synes er interessant og ikke-interessant. Fællestrækkene for de mennesker, som jeg vil karakterisere som store improvisatorer er, at de kan overskue længere musikalske forløb. Nogen kan overskue en times koncert. En times improviseret musik. Det er lidt ligesom at spille skak. De tænker ”Hvis jeg gør sådan, så vil musikken gå i denne retning, og så vil vi ende der, og det er i virkeligheden ikke så interessant. Hvis jeg derimod venter med at gøre det, og prøver at holde igen, så kan det være, at det tager en anden drejning, og så kommer vi derhen”.

Det synes jeg, at man oplever, når man ser rigtig gode improvisatorer, der har gjort det i 40 eller 50 år. Det er dem, der har udsøgt grænser i hele deres liv m.h.t. at improvisere. De har opnået et perspektiv på det (mit eget flytter sig hele tiden, men jeg er ikke nær så langt fremme som dem). Jeg har også indspillet duoer med de folk for simpelthen at dokumentere de processer, der sker. Faderen til ”Free Jazz”, guitaristen Derek Bailey på 79 år, har jeg indspillet en to timers duo-improvisationen med i studiet i New York. Jeg skal også spille med ham igen d. 1. marts i Jazzhouse i København – den eneste koncert han giver i Danmark. Efter at have indspillet i New York med Derek Bailey har jeg siden hen lyttet indgående til optagelsen. Jeg har simpelthen lært det udenad. I denne nærlytningsproces begynder jeg at kunne høre hvilke steder, at han bliver fascineret af et eller andet, og godt kunne tænke sig at gå mere i den retning. I nogle af de situationer gør jeg noget klodset, som forhindrer ham i at komme derhen, hvor vi kunne være kommet hen. Ved at lytte til optagelserne kan jeg træne mit eget perspektiv til at blive større – altså til at forstå hvad der sker. Når jeg spille med ham næste gang ved jeg, at vi kommer til at kunne nå meget længere, for nu ved jeg hvordan sproget er, når man spiller med ham.

Har han samme fornemmelse?

Han ved alt. Han læser mig som en åben bog i løbet af 2 min. Det er helt sikkert. Når vi spiller, så tænker han: ”OK, han er der – så langt kan jeg komme med ham”. Jeg tror også, at det er derfor, at han kun vil spille en koncert med mig. Der er ellers mulighed for at lave en lang turne i Danmark med en verdensstjerne som ham. Men han ved, at der kun er ’mad’ i mig til en koncert. Når vi har spillet den, så har vi afgrænset alle vores veje sammen indtil jeg er kommet videre.

.....
Bruger du meget tid på at lytte af?

Meget af nødvendighed. Hvis jeg har et nummer jeg gerne vil spille med min orgeltrio, så lytter jeg det af. Nogle gange tager jeg en komponist og lytter 10 – 15 numre af med ham og laver måske en koncert, hvor vi kun spiller hans musik.

Læringshistorien bag improvisationen synes jeg er spændende. Hvor stor en rolle spille imitationen i din læringshistorie? Har du studeret mange jazzbøger? Hvad har betydet mest i din læringshistorie – hvad har du lært mest af?

Jeg har lært mest af at låne en masse plader på biblioteket hver uge. Dem tager jeg med op i mit øvelokale og spiller til dem. Så lytter jeg virkelig intenst. Hvilken klang er der her, hvad tilstræber de, hvilken vibe har de sammen, hvad foregår der imellem dem? Så prøver jeg på at spille med som 5. mand. Prøver på at komme ind på dem. På den måde kommer jeg til at spille sammen med nogen, som ikke spiller sammen med mig. De ved ikke, at jeg er der. Deres musik er ikke rettet mod mig, jeg prøver på at nærme mig dem så meget som muligt og forstå, hvad de har gang i. Så gør det lynhurtigt med at tilegne sig. Det er ikke det samme som at lære en nedskrevet Charlie Parker solo eller lærer nogle skalaer. Her lærer du den præcise rytmiske frasering, hvilken klang, hvilket udtryk det får og følelsen med. Du imiterer eller absorberer hele udtrykket. Jeg har ikke øvet på andre måder siden jeg gik ud af gymnasiet. Det er en slags imitation.

Det er dog en anden slags imitation i den forstand, at jeg aldrig har lyttet en trommesolo af f.eks. Det sker meget sjældent, at jeg hører et trommegroove og sætter mig ned og lytter det af. Men det sker hele tiden, at jeg hører et trommegroove, og tænker på effekten af det. Måske tænker jeg på effekten af, at han spillede stortrommen lidt kraftigere på 2-slaget, så groovet får en anden historie. Næste gang jeg kommer i en spillesituationen kan jeg måske bruge det. Det er også en slags imitation.

Du har faktisk allerede en refleksionsproces i imitation?

Det synes jeg er vigtigt. For man skal jo finde ud af, hvad der er man vil sige ind i den her enorme tradition som musikken kommer ud af. Man må være ærlig overfor det man kan lide. Det kan godt være, at hvis vi to satte os ned og hørte en Jimmy Hendrix plade. Så vil du f.eks. opleve at han fyrede den af, og at der var total gang i den. Det er en vild energi, han har virkelig været vild her. Så vil jeg hører nøjagtig det samme og opleve noget smukt, inderligt og en masse kærlighed komme ud af instrumentet. Vi hører det samme stykke musik. Det er enormt vigtigt at være ærlig overfor, hvordan man hører det. Også selvom omverden hører det anderledes.

Er der en grund til, at der ligger meget personlighed i Kresten Osgoods spil? Er der nogen du lyder ligesom eller gerne vil lyde ligesom?

Der er ikke nogen, som jeg gerne vil lyde ligesom. Der kommer tit nogen hen og siger, at jeg minder dem om "Jørgen Elnis", som var en dansk trommeslager, der døde i midten af 80'erne. Både som jeg ser ud, og den energi jeg har, når jeg spiller. Jeg kender nogle få indspilninger med ham, men det er ikke en jeg har lyttet vildt meget til. Men min måde at spille på er lidt speciel og nok ret meget min egen. Det er tydeligt at høre, at der er nogle trommeslagere, der er 3 år yngre end mig, som har kopieret nogle ting fra mig. Min måde at spille på er en stil, som der er nogle der kopierer, og der er rimeligt morsomt. Man kan tydeligt høre på en trommeslager, at noget af det han spiller, det kommer fra mig, og han ville aldrig have spillet det, hvis ikke jeg havde spillet det.

Har du nogle idoler eller lærermester som du vil fremhæve?

Ja det har jeg. De fleste er ikke trommeslagere, men hvis jeg skal fremhæve en, så må det være Bill Higgins. Han er den, der har frigjort mig flest gange, når jeg er gået i stå. Så har jeg lyttet til hans musik. På det mere menneskelige plan, er det helt klart Ed Thipgen. Vi hænger meget ud. Han tager et ansvar også på det menneskelige plan. Han ved godt, at når man har en elev,

der ønsker at blive bedre til at spille musik, så kræver det også et menneskeligt engagement. Han er et stort menneske.

Er du bevidst om at skelne mellem et øverum og et koncertrum, eller er du kommet ud over det?

Nej ikke helt. Man får mere ud af øve, hvis man zoomer ind og fokuserer på detaljen. Helheden får du, når du spiller koncert. I en periode har jeg øvet mig i at spille koncert. Øvet mig i at være der, hvor jeg gerne ville være, når jeg skulle optræde. Jeg fandt ud af, at der gik en hel masse fokus eller energi til spilte fordi jeg var optaget af, at jeg skulle optræde. Derfor blev jeg sjusket med, hvordan det egentlig lød når jeg spillede. Energien kom fint nok ud, men der var ikke klarhed over, hvad jeg egentlig sagde med mit instrument. Så jeg øvede mig i at slappe af ved trommerne. Det gik op for mig, at jeg ikke slappede så meget af, som jeg burde gøre. Det er ikke muskelafslapning jeg tænker på, men en fornemmelse af at være 'groundet' og have det godt og afslappet, når man sidder ved instrumentet. Man skal spille den, man er. Det er en klassisk floskel, men det er jo rigtigt. Det er jo virkeligt, hvad det drejer sig om. Det kan godt lyde lidt udvandet, men det er det, det handler om.

Jeg var nødt til at træne mig selv i at sidde ved trommerne og ikke være bange for, at der ikke kom nogen lyd ud. Jeg gik ind i et rum, slukkede alt lyset, satte mig ned ved trommerne, og så kunne jeg mærke, at der boblede energi op i mig. Jeg blev nødt til at lave et eller andet. Jeg øvede mig i at sidde ved instrumentet uden at lave noget, bare slappe af. Det gælder om at falde ned og være helt afslappet. Det er i den tilstand, at der kommer mest hul igennem og kanalerne bliver åbnet mest op.

.....

Jeg øver mig ikke på trommer mere. Jeg øver orgel og bas. Ved at stå med de instrumenter i hånden, så befinder du dig i et helt andet "mindset". Hvis du har prøvet at stå der (og oplevet lyde fra bassisten eller guitaristens side) så forstår du bedre, hvorfor de gør som de gør. Hvorfor de psykisk er skruet sammen på en bestemt måde. Det hjælper mig til at være mere forstående, når jeg spiller trommer. For bassens vedkommende får jeg helt klar en tilfredsstillelse ved at spille på instrumentet. Det føles enormt friskt, enormt åbent når jeg spiller bas. Vi er også begyndt at rotere i vores band. Så har vi jo ingen færdigheder – vi spiller pr. instinkt. Hvis man kan spille på et instrument, så tænker man: "jeg vil spille den tone præcis så kraftigt, med den her klang osv." Hvis jeg får den ide, når jeg står med en bas, så hører jeg ikke, at det skal være en bestemt tone. Så hører jeg bare, at der skal være en høj tone, og så rammer jeg en eller anden tone. Ideerne er på et andet niveau, men til gengæld kan du få dem ekspederet hurtigere, fordi de ikke er så detaljerede. Det kan blive mere "stupid conscious". Hvis jeg sidder bag trommerne og begynder at spille "stupid conscioues", så begynder jeg at spille mønstre lynhurtigt. Hvis jeg bare slår hjernen fra, så sidder der noget i mine hænder, men det gør der ikke, når jeg spiller bas. På den måde opnår jeg et renere og mere frit udtryk.

Når man skal spille elbas i to timer uden, at man kan spille elbas (og man er alene på scenen), så kommer man igennem en skærsild. Hvad gør man, når man har brændt alt det af, som man har at byde på, i løbet af 5 min. Så har man ikke mere, for man kan ikke spille bas. Men det er også interessant. Hvis du virkelig tør at følge dine luner. Det sekund, at du prøver på at besejre instrumentet eller styre dit kreative output er du tabt. Men hvis du lukker fuldstændigt op, så er alt interessant. Det du foretager dig har vægt, så længe du står på scenen. Du kan slet ikke have nogen begrænsninger. Du er nødt til at improvisere med dig selv som indsats. Det er noget som jeg træner mig selv i at kunne, og jeg prøver hele tiden på at blive mere og mere modig. Jeg

tror virkelig på, at der ikke må være noget, der ligger bånd på ens udfoldelse udover ens egen smag.

Det er vigtigt at vide, hvor mange forskellige måder musik kan lyde på. Grunden til, at der er nogen, som det ikke rigtigt 'letter' for kan være fordi, de ikke ved, hvor mange muligheder de har. Der findes folk, der er fuldstændig låst fast i Frank Gambale guitarstil eller Steve Vai. Guitar på en bestemt måde – de kan være sindsygt afgrænsede. De kan godt leve et helt liv i den verden, hvor de tror, at Santana er verdens bedste guitarist. De har simpelthen ikke hørt musik fra Mali. De har ikke hørt en pygmæstamme, som laver et eller andet mærkeligt. De har ikke den "sound" inde i hovedet og slet ikke de ressourcer at trække på. Vi refererer hele tiden til fortiden.

Når jeg improviserer, så trækker jeg enormt meget på referencer til alle mulige ting. Det er også derfor, at det er så vigtigt for mig at vide, hvad der er derude. Jeg søger målrettet efter alt det, som jeg ikke ved hvordan lyder. Det er alt fra kombinationer af mennesker, som jeg ikke kunne forestille mig spille sammen til etnisk musik til nye bands på MTV etc. Det lagrer sig, og når jeg spiller, så kommer min egen abstrakte version af et eller andet som jeg har opfanget. Jeg tror, at vi alle sammen har muligheden for at improvisere i os. Men det kan tage enorm lang tid at få lukket op, og være modig nok til at gøre det. Så skal man også være nysgerrig. Der må være en drivkraft, der søger mod noget, man ikke har hørt før. Man kan vende sig til at høre hvornår noget bliver konventionelt, hvornår det bliver fladt. Det sekund, at noget bliver fladt, så er man nødt til at træffe et valg for at komme væk fra det. (Med mindre du vil gøre det til en pointe i sig selv). Bare du gør et eller andet – tager aktivt del i at flytte musikken rundt.

Lytter du hele tiden, når du går rundt?

Ja og det kan være et problem. Jeg kan ikke koncentrere mig som særlig mange ting ad gangen. Når du siger noget bliver jeg distraheret af den pludren, der er i rummet (den sound) hele tiden. Det er fordi jeg har optrænet min sensitivitet, og udvidet mine grænser for, hvornår noget opfattes som musik. Det virker også den anden vej rundt. Man kan enormt nemt blive ridset på sin musikalske sjæl hele tiden, fordi der kommer noget som ikke giver musikalsk mening.

Hvad tænker du på?

Vi sidder og snakker og så kan der være en bølge af lyd, som jeg bliver fascineret ovre fra hjørnet. Så ringer en telefon lige pludselig og bryder ind i den lydbølge (sound) og så kan man blive ør i hovedet, fordi det bliver sat sammen på en måde, som ikke giver mening.

Det har for eksempel ændret den måde, som jeg ser fjernsyn på. Hvis jeg f.eks. har set et program, og der kommer reklamer eller bare rulletekster, så sidder jeg med fjernbetjeningen i hånden og er klar til at trykke på "mute". Jeg kan simpelthen ikke klare, at den afgrænsede form bliver afbrudt så hurtigt af noget andet i fjernsynet. Når jeg slukker, så når indtrykket af de 20 minutters fjernsyn ikke at blive udvandet igen.

Komposition og improvisation. Hvordan er forholdet mellem disse to ting?

For mit vedkommende er det ikke så spændende at beskrive fordi jeg ikke er kommet så langt med at komponere. Jeg har skrevet nogle ting, som jeg synes lyder godt, men det er lidt tilfældigt. Der er nogle mennesker, der improviserer, når de komponerer. Det er "stupid consciousness", når de komponerer. Charlie Mingus f.eks.: Mange af hans kompositioner er lavet på denne måde.

I en komposition er der en fravælgelsesproces af alt det, som man ikke synes skal være der. I virkeligheden er det de samme kvaliteter, som vi gerne vil høre i en improvisation. Men man er et helt andet sted i sin hjerne, når man improviserer. Sådan tror jeg, at det er for de flestes vedkommende, undtagen nogle få. Der er også mange ting, som man slet ikke kan spille, men som man kan komponere.

Kan du forklare mig, hvordan man bliver god til at improvisere. Skal man udbygge sit analyseapparat eller være bedre til at agere intuitivt eller hvordan?

Det er svært at opstille nogle regler for, hvad der sker. Jeg tror, at det er virkeligt forskelligt fra person til person. Der er også forskellige dagsordener for, hvad man vil opnå. Utrolig mange mennesker på scenen, også som er kommet med langt med deres karriere, har måske ikke større ambitioner end at spille en hip bebop-solo, eller spille noget der lyder lidt ligesom Coltrane. Men jeg sidder her og snakker om at nå helt ud i de yderste grænser, og andre opfatter det på en anden måde. Derfor kan vi godt spille sammen. I sidste ende har det meget at gøre med, hvilken personlighed man er.

Har det også noget at gøre med den læringshistorie, der ligger bag de forskellige musikere? Jeg tænker på, at der er mange, der gennemgår mange analyseprocesser, og ser improvisatoriske muligheder udfra et analytisk perspektiv. Det kan godt komme til at lyde "patchwork-agtigt".

Det du beskriver der, der er ikke nogen, der kommer særligt langt. Det er ikke rigtigt gode musikere. Det er mere et stadie. Selv de musikere, der spiller noget der lyder sådan (patchwork-agtigt), deres bevidsthed er et andet sted. De befinder sig på et højere plan. Man kan ikke spille musik i lang tid, og så blive på det niveau. Så får man ikke det ud af det, som ligger i vente.

Jeg hører nogle gange musikere der lyder som dresserede aber. De kan nogle tricks. For mig er det ikke bare et udtryk for en anden måde at tænke musik på – det er simpelthen bare dårligt musik. De er bare ikke rigtigt kommet ud af starthullerne. Det er ikke rigtigt begyndt at blive spændende på det stadie. Men som Danmark er i dag kan man godt komme i avisen og udgive plader, selvom man ikke har højere ambitioner, og prøver på at få noget kærlighed ud til folk. For mig er det den helt store overskrift: "at flytte noget ved folk". Jeg ofrer mig selv for det hver gang.

